

Historia de la literatura española

5

El siglo XIX

D.L. Shaw

Ariel

DONALD L. SHAW

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

EL SIGLO XIX

EDICIÓN AUMENTADA Y PUESTA AL DÍA



EDITORIAL ARIEL, S. A.
BARCELONA



Colección dirigida por
FRANCISCO RICO

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA
Nueva edición

1. A. D. DEYERMOND
LA EDAD MEDIA

2. R. O. JONES
SIGLO DE ORO: PROSA Y POESÍA
Revisado por Pedro-Manuel Cátedra

3. EDWARD M. WILSON y DUNCAN MOIR
SIGLO DE ORO: TEATRO

4. NIGEL GLENDINNING
EL SIGLO XVIII

5. DONALD L. SHAW
EL SIGLO XIX

6/1. GERALD G. BROWN
EL SIGLO XX. DEL 98 A LA GUERRA CIVIL
Revisado por José-Carlos Mainer

6/2. SANTOS SANZ VILLANUEVA
EL SIGLO XX. LA LITERATURA ACTUAL

elaborado su propia interpretación de las distintas cuestiones, en la medida en que podía apoyarla con buenos argumentos y sólida erudición.

R. O. JONES

ÍNDICE

ABREVIATURAS

BAE	Biblioteca de Autores Españoles
BBMP	*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*
BH	*Bulletin Hispanique*
BHS	*Bulletin of Hispanic Studies*
BSS	*Bulletin of Spanish Studies*
CHA	*Cuadernos Hispanoamericanos*
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Hisp	*Hispania*
HR	*Hispanic Review*
MLN	*Modern Language Notes*
MLQ	*Modern Language Quarterly*
MLR	*Modern Language Review*
PMLA	*Publications of the Modern Language Association of America*
RH	*Revue Hispanique*
RHM	*Revista Hispánica Moderna*
RLC	*Revue de Littérature Comparée*
RO	*Revista de Occidente*
RR	*Romanic Review*

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

Tres fechas clave jalonan la historia de España en el siglo XIX: 1834, regreso de los emigrados, a la muerte de Fernando VII; 1868, la Gloriosa, revolución que ocasionó la caída de la monarquía borbónica, y 1898, desastre colonial de Cuba. Las tres fechas habían de tener, como veremos, importantes repercusiones en la literatura española.

Cuando España entró en el siglo XIX, continuaba siendo en gran parte una sociedad estática. Tres cuartas partes de la población vivían en el campo y una proporción aun más amplia de la riqueza y el trabajo seguía concentrada en el sector primario (agrario) de la economía. Pero la producción agrícola no crecía al paso del aumento de población experimentado por el país desde finales del siglo XVIII y, al extenderse la guerra por gran parte del territorio, no era difícil prever tiempos difíciles para el campo. Por otro lado, sólo en Cataluña se podía entrever una embrionaria capacidad industrial, pudiéndose afirmar que en fecha tan avanzada como 1869 la industria española ni siquiera podía dar cuenta del 5 por ciento de las exportaciones. Así pues, el desarrollo industrial era a todas luces insuficiente para absorber el excedente de población. También fue absolutamente incapaz de formar una clase media laboriosa, políticamente moderada y suficientemente amplia e influyente para mantener de un modo consistente el equilibrio entre el conservadurismo reaccionario y el extremismo liberal, cometido que iba a recaer inevitablemente en el ejército.

Sin embargo, la semilla del cambio político-social ya había sido sembrada por las reformas de Carlos III en la segunda mitad del XVIII, y buena parte de la ideología progresista que constituiría los cimientos del liberalismo en España había sido for-

mulada ya antes de finalizar el siglo. El aparato de propaganda que acompañó a los ejércitos napoleónicos contribuyó notablemente al mismo fin y, de ese modo, la Constitución de 1812, redactada en Cádiz por la primera Asamblea Constituyente durante la ocupación francesa, se adelantó mucho a su tiempo e incluso a la opinión popular. Sus ideas alentaron a los liberales durante décadas, pero sin llegar nunca a triunfar: la historia moderna de España es principalmente un relato de su fracaso político.

La invasión napoleónica galvanizó la conciencia nacional y desembocó en uno de sus momentos más admirables: el levantamiento del dos de mayo de 1808, que hizo estallar un vasto movimiento de liberación. Pero el éxito de este entusiasmo colectivo, respaldado por las victorias de Wellington, no ocasionó ningún cambio inmediato en las instituciones ni en los grupos de poder. Lo único que se consiguió con esta lucha antifrancesa fue intensificar la adhesión de las masas hacia las llamadas tradiciones castizas del catolicismo, el nacionalismo y el acatamiento del arbitrario poder de la monarquía que les unía al pasado imperial de España. El regreso de Fernando VII en 1814 de un exilio ignominioso fue saludado con gritos de «¡Vivan las cadenas!», y abrió un período de negra reacción que envió al exilio sucesivas oleadas de liberales hasta la muerte del rey en 1833.

Durante su reinado fue inviable una oposición eficaz. El primer pronunciamiento de una larga serie, el de Riego en 1820, dio paso al efímero «trienio liberal» —que sus enemigos apostillaron los «tres mal llamados años»—, pero la intervención de la Santa Alianza reanudó un nuevo período de absolutismo —la «década ominosa»—. Pero en cuanto Fernando abandonó la escena, el conflicto se hizo inevitable. Su hija Isabel, aún muy niña, vio disputado su derecho al trono por su reaccionario tío don Carlos. Los liberales moderados se aliaron rápidamente a su causa, representada por la regencia de su madre doña María Cristina. Estalló la primera guerra civil carlista que iba a durar hasta 1839. Luego se improvisó una paz

que, si bien no satisfizo a los extremistas de ninguno de los dos bandos, por lo menos sirvió para obligar a don Carlos a abandonar momentáneamente el país. Con su marcha el tradicionalismo extremista, falto de poder decisorio y de un programa viable, no tuvo más remedio que apartarse progresivamente de las decisiones políticas efectivas. A partir de entonces, los políticos de la derecha española quedaron al margen, observando esperanzados el conflicto que había surgido entre las dos facciones de sus oponentes.

La lucha por el poder había dividido a los liberales. Cuando la regente María Cristina se apoyó en ellos para proteger los derechos de su hija frente a don Carlos, una facción del partido —los moderados— aprovechó la oportunidad para aliarse con la monarquía y propiciar una evolución del régimen. Su propósito a grandes rasgos era convertir el liberalismo en algo respetable, estableciendo alrededor del trono un gobierno seguro, formado por una élite de la clase media alta, tan opuesta al absolutismo clerical de los carlistas como al cambio social de tipo revolucionario. Pero pronto se encontraron acosados por ambos frentes. La pauta de los acontecimientos ocurridos en el segundo y tercer cuartos del siglo XIX español estuvo marcada por sucesivas amenazas carlistas desde las provincias del norte, mientras que al mismo tiempo los exaltados, ala izquierda de los liberales, provocaban oleadas de violencia revolucionaria que ya se habían extendido por el país en 1820 y 1837, y ahora provocarán los sucesos de 1848, 1854 y 1868, donde nuevos conceptos —republicanismo, socialismo, federalismo— se entremezclan a las viejas prédicas del doctrinarismo liberal, y donde la vieja alianza de las barricadas —burguesía, clase media, pueblo llano— encuentra progresivamente sus definiciones de clase. Los gobiernos que estas algaradas llegaron a alumbrar fueron efímeros y de notoria incompetencia administrativa.

Pero el problema crónico, el económico, continuaba sin resolverse. Cuando los moderados subieron al poder, España carecía de la infraestructura (las comunicaciones en particular) y de la estructura social capaz de sostener el desarrollo industrial.

Hasta alrededor del año 1860, la misión básica de los responsables del gobierno consistió en defenderse de las amenazas de la derecha y de la izquierda, evitar la bancarrota nacional —siempre al acecho— y preparar el camino para el modesto desarrollo industrial que viviría el país en décadas posteriores. El problema fundamental era, no obstante, el de la tierra. La desamortización de Mendizábal en 1836 puso en práctica un programa que en el siglo anterior preocupó a Campomanes y Jovellanos, pero ni afectó a las propiedades de la nobleza ni consiguió la creación de una clase social de propietarios medianos, ya que primó el objetivo político de ganarse para el constitucionalismo a las clases privilegiadas, exclusivas beneficiarias de las subastas de bienes desamortizados. Las nuevas medidas del ministro Madoz en 1855 —en el marco de otro momento liberal— insistieron en el espíritu de 1836 y, claro está, en sus equívocas consecuencias. Hasta 1859, sin embargo, Pío IX no sancionó la enajenación de bienes eclesiásticos.

De este modo fue como, en un cuarto de siglo, apareció una fuerte burguesía terrateniente que inclinó a su favor la balanza del poder dentro de la sociedad española. Entre 1848 y 1858 se habían trazado unos 500 km de ferrocarril. Durante la década siguiente se construyeron 5.000 km. Esto significaba el fin de las aduanas comarcales y de la industria artesana. Empezaba a ser factible el desarrollo. A partir de 1830 las provincias vascas y Cataluña empezaron a experimentar una lenta revolución industrial. La producción de trigo se incrementó en más del 30 por ciento y la población continuó creciendo alrededor de un millón cada 10 años.

Hacia la mitad de los años cincuenta había empezado a desarrollarse un frágil equilibrio de poder entre el trono, el ejército y las figuras políticas de los partidos moderados. Paradójicamente, el brote revolucionario de 1848, que fue para la historia de otros países europeos una línea divisoria tan importante, en España se pudo reprimir fácilmente. Mientras esta fecha inauguraba en el extranjero un nuevo período en el pensamiento de la izquierda radical y producía el nacimiento de

los movimientos de la clase obrera, en España tales movimientos no aparecieron hasta 1868, y aun entonces tuvieron limitada importancia. La vida política española disfrutó de un intervalo de relativa tolerancia y conciliación, simbolizado en 1854 por el entendimiento de Espartero y O'Donnell, dos de los principales generales políticos, y por la creación por este último del partido de la Unión Liberal que se hizo prácticamente cargo del gobierno hasta 1868.

El partido de la Unión Liberal fue derivando hacia la tendencia política dominante en la época: un riguroso pragmatismo en el que se iba reemplazando progresivamente el poder de la monarquía y el ideal de estado católico tradicional unido a ella, por la perspectiva de una naciente plutocracia que creía principalmente en la riqueza y la expansión económica. La nueva oligarquía de intereses comerciales, terratenientes e industriales ya no gobernaba en nombre del mito de la sociedad cristiana, con la jerarquía de clases ordenadas por Dios bajo el poder del rey, sino que se basaba en la noción de que el progreso material, reservado principalmente a la burguesía, era el punto de partida necesario para la marcha del hombre hacia la libertad y el progreso moral colectivo. Protegidos al mismo tiempo de la derecha por el fracaso temporal del carlismo y por el Concordato de 1851, y de la izquierda por la proscripción del Partido Democrático (radical y antimonárquico), fundado en 1849 por los liberales exaltados, los unionistas liberales y sus aliados se pudieron dedicar de nuevo a proyectar las bases socioeconómicas de una sociedad moderna y a mejorar su infraestructura industrial, administrativa, monetaria y mercantil. Es muy significativo observar que mientras los románticos, casi todos liberales, se habían dividido con su partido en moderados (Martínez de la Rosa, Pastor Díaz, y la mayoría) y exaltados (Espronceda, Larra —con reservas— y unos pocos más), los escritores más importantes de mitad de siglo (Alarcón, López de Ayala, Campoamor y Núñez de Arce) fueron todos unionistas liberales. Solamente Tamayo fue carlista.

En los años de hegemonía de la Unión Liberal (la década

de 1850 y los primeros años de la siguiente), se consiguió por fin cierto grado de estabilidad política sin excesivo autoritarismo. Se duplicó el comercio español con el extranjero, se construyeron amplias extensiones de vías férreas y de carreteras, el sistema bancario español fue modernizado y afluyó capital extranjero. Incluso hubo dinero para financiar aventuras militares en el exterior, en Cochinchina, Santo Domingo, México y sobre todo en Marruecos, donde O'Donnell, duque de Tetuán, labró su reputación militar. Pero los beneficios del agio —especialmente en torno a las compañías de ferrocarriles— no recayeron en toda la sociedad y se abrió una brecha entre los privilegiados, agrupados en torno a la vieja clase media alta, y una pequeña burguesía en expansión que se estaba preparando para tomar la iniciativa política.

Durante la mayor parte del siglo XIX, a pesar de las inhumanas condiciones de la vida rural, no hubo en España una inquietud seria en el campesinado y, antes de 1909, no hubo apenas movimiento obrero organizado. Por esto los dos principales grupos de poder eran burgueses. Como quiera que, durante los años sesenta, la división de sus intereses se fuera acentuando cada vez más, otro general político, Prim, surgió como líder de una coalición izquierdista, formada por progresistas y demócratas reformistas, que eludieron los intentos de contención que llevaron a cabo O'Donnell y otros políticos de la vieja guardia. En 1867 una crisis de finanzas y subsistencias precipitó la revolución del año siguiente. La primera víctima fue la reina Isabel, quien, al negarse a hacer concesiones políticas a la izquierda, precipitó su propia caída. La izquierda, por su parte, logró resultados importantes: el sufragio universal (los varones solamente, con efectividad a partir de 1875), la libertad religiosa (sin efectividad después de 1875), la libertad de prensa y asociación, y el derecho a ser juzgado por un tribunal (efectivo sólo a partir de 1885). Pero bajo el reinado del italiano Amadeo de Saboya, traído a España por el general Prim, el país continuó siendo una monarquía. El asesinato de Prim, el fracaso de la coalición revolucionaria, la guerra de guerrillas en Cuba y

una fuerte tendencia hacia el republicanismo en las elecciones de 1871, provocaron la abdicación de Amadeo en febrero de 1873. Mientras tanto, el pretendiente don Carlos, viendo llegar su oportunidad, había convocado una revuelta general contra el intruso rey extranjero: comenzaba la tercera guerra carlista.

La república de 1873 tuvo pronto que luchar contra dos frentes: los carlistas en el norte y las insurrecciones federalistas —los «cantones» de Cartagena, Alcoy, Málaga, etc.— en otras provincias. Los que salvaron la situación fueron un político e —inevitablemente— un general: Castelar y Pavía. Reafirmando la autoridad gubernamental, atajaron a los carlistas y sometieron por la fuerza a las provincias. A partir de aquel momento el camino estaba abierto para que el hijo de Isabel, Alfonso XII, de dieciséis años, subiera al trono aupado por un nuevo golpe de estado militar (diciembre de 1874).

La restauración de la vieja monarquía produjo un retorno a la estabilidad política y un resurgimiento de la prosperidad económica que duró hasta los años noventa. El gobierno ganó la tercera guerra carlista a principios de 1876 y dominó la insurrección cubana al año siguiente. Mientras tanto Cánovas del Castillo, figura dominante del período de la Restauración, logró atraerse a los conservadores católicos menos extremistas consintiendo a la Iglesia ejercer un control continuado sobre la educación. Al mismo tiempo, aceptó desde 1881 una rotación pacífica de gobiernos entre su partido y los liberales, capitaneados por Sagasta; esto aseguraba, por un lado, la consolidación de las reformas liberales y, por otro, el aislamiento de los liberales extremistas que quedaban. La presencia de los caciques, jefes políticos oficiosos en sus distritos por parte de cada partido, garantizaba con toda clase de artimañas las previsiones electorales del poder. A pesar de la recesión comercial sufrida en los últimos años del siglo, España se sentía cada vez más segura de sí misma. Las alarmas y agitaciones de las primeras décadas del siglo estaban olvidadas; a Cánovas se le consideraba popularmente como un segundo Bismarck, en un momento internacional de regímenes fuertes y conservadores.

El desastre sobrevino en 1898. Tres años antes había estallado de nuevo la rebelión en Cuba. Esta vez intervinieron los Estados Unidos. En dos encuentros navales que costaron a los americanos solamente la pérdida de una vida humana, las anticuadas escuadras españolas fueron destruidas en el Pacífico y el Caribe. España se vio obligada a firmar la cesión de Filipinas, Puerto Rico y Cuba. Un año antes Cánovas había caído ante las balas de un anarquista italiano que quiso vengar a sus compañeros torturados en Barcelona. Este trágico suceso, junto con la pérdida de los últimos restos del imperio, hizo que España se encontrara, a finales del siglo XIX, en una situación humillante y confusa. Pero ya había empezado a surgir un nuevo grupo de escritores e intelectuales jóvenes. Eventualmente tomarían su nombre del año del desastre: la generación del 98. Una de sus principales preocupaciones era la regeneración cultural e ideológica de España.

De la consideración de la historia del siglo XIX español se infiere que cualquier cambio político, sin el correspondiente progreso social y económico, está destinado al fracaso. Tres importantes factores obstacularizaron este progreso. Uno fue la actitud egoísta y reaccionaria de los grupos en el poder —el trono, la iglesia, el ejército y la oligarquía—, expresada en los programas de sus políticos; otro fue el extremismo doctrinario y la ineficacia manifiesta de sus oponentes de la izquierda cuando ocuparon el poder; el tercero y más importante de todos fue la pobreza básica de recursos materiales de España, que impidió el arraigo del progreso material. La perduración de estos impedimentos es el legado más importante del siglo XIX a la España de nuestros días.

Capítulo 1

LOS PRIMEROS ROMÁNTICOS: MARTÍNEZ DE LA ROSA Y EL DUQUE DE RIVAS

La palabra romántico empezó a usarse en España bastante tarde. La primera vez que aparece es en el periódico madrileño *Crónica Científica y Literaria*, el 26 de junio de 1818. Con anterioridad, la palabra que tenía más aceptación era «romancesco», pero hasta 1814 no tuvo un significado muy preciso: equivalía a lo que actualmente entendemos por «extravagante», «exagerado» o «exótico».

En 1814 entre José Joaquín de Mora (1763-1864), editor de *Crónica*, y Juan Nicolás Böhl de Faber (1770-1864), erudito alemán que vivía en Cádiz, surgió una controversia que inició el debate sobre el romanticismo en España. Dado que Böhl era un monárquico de ideas marcadamente reaccionarias y recién convertido al catolicismo y Mora un liberal, la controversia tuvo, desde el principio, un cariz político. Tanto es así que en España, en esta época, no había ni obra ni teoría romántica alguna sobre las que hacer la discusión, ya que las primeras obras españolas que se pueden llamar románticas, incluso en el sentido más vago de la palabra, no serían editadas hasta los años veinte, en el extranjero, por el mismo Mora, Blanco White y otros emigrados. De ahí que el debate resultara obligatoriamente abstracto. Se centró en la defensa de Calderón (y de las ideas absolutistas y teocráticas que Böhl le atribuía) frente al criticismo racionalista y de tendencia neoclásica de Mora.

La importancia de esta controversia radica en que de ella surgió el concepto de romanticismo español que ha prevalecido hasta nuestros días. Sólo en época muy reciente se ha denunciado la arbitrariedad de algunos de sus principales presupuestos. Böhl, bajo la influencia de A. W. Schlegel, identificó el romanticismo con la corriente literaria esencialmente cristiana, por oposición a la tradición clásica pagana de Grecia y Roma. El «romanticismo», así entendido, se manifestó por vez primera en el marco de la literatura occidental durante la Edad Media y a ella permaneció íntimamente asociado. A pesar de la común inspiración cristiana que mantenía unificada esta literatura, ya apuntaban, a través de las lenguas vernáculas en que estaba escrita, crecientes divergencias que preludiaban los distintos caracteres nacionales europeos. En contraste con las obras clásicas que, al ser imitativas, uniformes y racionales, podían sujetarse a unas reglas, aquellos escritos no podían ser constreñidos de un modo tan rígido y tenían la posibilidad de encontrar su propia forma y estilo. Para Böhl el neoclasicismo no era más que una interrupción lamentable y pasajera de esta principal corriente de la literatura europea. Con total confianza preveía una vuelta a lo popular, lo heroico, lo monárquico y a la tradición cristiana que, según él, había llegado a su punto culminante con el Siglo de Oro y Calderón.

Böhl tiene dos grandes errores de juicio que perviven todavía para confusión de los críticos: su intento de asociar tan íntimamente al romanticismo con el cristianismo y la consiguiente visión de este movimiento como una tradición ininterrumpida desde la Edad Media hasta su propia época. Sólo desde hace muy poco los estudiosos del romanticismo han empezado a aceptar la distinción sugerida originalmente por Menéndez Pelayo, entre la aproximación «histórica» al romanticismo encabezada por Böhl y lo que ahora se llama romanticismo «liberal», «revolucionario» o «actual».

Las principales tendencias de Böhl fueron seguidas por Monteggia en octubre de 1823, en su artículo «Romanticismo» publicado en *El Europeo* de Barcelona, y en el artículo de

López Soler «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas» publicado en el número de noviembre. El conciliatorio artículo de Monteggia es particularmente memorable porque marca el triunfo de la palabra «romántico» sobre sus diversas rivales: «romancesco», «romanesco», «romancista», etc. López Soler reafirmó con vigor la interpretación cristiana del romanticismo propuesta por Böhl. Fue Agustín Durán quien puso fin a la primera fase de las discusiones críticas sobre el romanticismo con la publicación, en 1828, de su *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del teatro español*... La Concepción schlegeliana del romanticismo transmitida y adaptada por Böhl y López Soler culmina con la adición de un impetuoso rasgo de nacionalismo cultural: la idea de que la época «romántica» *par excellence* fue el Siglo de Oro español.

Los críticos de la época fernandina, pues, incurrieron en varios errores. No asociaron el romanticismo con una *weltanschauung* específicamente contemporánea; no dedicaron seria atención a las innovaciones románticas en la temática y en la técnica literarias, y manifestaron una tendencia marcadísima a interpretar el movimiento en términos de la tradición católica y monárquica absolutista que entonces, durante el reinado de Fernando VII, predominaba de nuevo.

Alcalá Galiano fue la figura de excepción. En su famoso, pero escasamente leído prólogo a *El moro expósito* de Rivas, escrito en 1833, intentó destruir los argumentos en favor del romanticismo «histórico». Galiano abogaba por el reconocimiento de lo que él llamaba «el romanticismo actual» adhiriéndose, en este sentido, a los ataques que sus colegas liberales (Mora, Blanco White y una tradición que a través de Quintana enlazaba con el debate literario del siglo XVIII) dirigían contra el Siglo de Oro, considerándolo como un período de fanático oscurantismo. En su prólogo, la tendencia a considerar escritores «románticos» a Dante, Shakespeare y Calderón fue sustituida por una referencia favorable a Scott, Hugo y sobre todo a Byron. Efectivamente, la aceptación de Byron y, en

menor medida, de Hugo y Dumas se convierte en la piedra de toque de cualquier visión del romanticismo avanzada por sus contemporáneos.

La tentativa de Galiano supuso un gran avance en la comprensión del movimiento, al presentar el romanticismo como un fenómeno característico de su propia época que reflejaba un cambio de perspectiva rigurosamente contemporáneo. Al mismo tiempo hizo especial referencia a la poesía de tema filosófico, surgida de la «agitación interior» del poeta.

Tras la polémica con Böhl que hemos mencionado antes, Mora continuó dirigiendo periódicos progresistas en Madrid, hasta que la invasión francesa de 1823 le obligó a exiliarse. Durante los veinte años siguientes vivió en el extranjero, volviendo a sus actividades literarias en Madrid cuando ya la marea del romanticismo había retrocedido. Aparte de publicar sus propios poemas, que comprendían una colección de *Leyendas españolas* (1840), de las que las más tempranas figuran entre las primeras manifestaciones de la leyenda en verso de nuestra lengua, prestó dos valiosos servicios a la literatura española: en 1844 recogió y publicó los ensayos críticos de Lista y en 1849 tradujo del francés y publicó *La gaviota* de Fernán Caballero.

El sacerdote Alberto Lista (1775-1848) había sido en su juventud un liberal avanzado, afrancesado y masón. Más tarde, después de cuatro años de exilio en Francia, transigió moderadamente con el régimen de Fernando VII y se le permitió abrir un colegio, el colegio de San Mateo, que contó entre sus alumnos a Espronceda, Ventura de la Vega, Ochoa, Patricio de la Escosura, Roca de Togores y otros futuros escritores, soldados y estadistas. También Durán fue alumno de Lista quien durante el período romántico fue, sin lugar a dudas, el crítico más inteligente y valioso del momento.

Tanto Mora como Lista representaban un punto de vista moderado aunque a distintos niveles. Ambos son muy significativos por el modo en que ilustran la transición del neoclasicismo ilustrado a un romanticismo muy limitado. Mora, sin

apartarse de su básico optimismo y de su deísmo racionalista y humanitario, admiró a Shakespeare, tradujo a Scott y abogó por el estudio de la poesía inglesa, así como la de los clásicos. A la vez que rechazaba «las incongruencias de los autores románticos» y criticaba la rígida adhesión a las «reglas» neoclásicas, aceptó el color local y el nacionalismo en la literatura para terminar modificando considerablemente sus diatribas contra la comedia del Siglo de Oro y la poesía medieval. Lista también buscó un punto de equilibrio: al defender las «reglas» como modelos útiles, y la «imitación» frente a la «creación», atacó a los románticos porque creían en el genio, la inspiración y la espontaneidad, recalcando la necesidad de «el gusto ejercitado y perfeccionado». Fue el primer crítico español moderno que ofreció un estudio amplio y sistemático del drama del Siglo de Oro. Partidario sobre todo de la literatura de inspiración moral y cristiana, se adhirió, en su más amplio sentido, al punto de vista del romanticismo «histórico» y atacó lo que él consideraba la inmoralidad subversiva del romanticismo actual.

1. El advenimiento del romanticismo

Una simple ojeada al estado de la literatura española bajo el reinado de Fernando VII, evidencia una triste situación. Entre 1814 y 1820 Quintana, Gallego, Martínez de la Rosa y otros muchos escritores e intelectuales estuvieron en la cárcel. Moratín, Meléndez Valdés,[1] Lista y Reinoso en el exilio. En el país, la censura era aplastante y especialmente duros los ataques contra la prosa novelesca, considerada comúnmente inmoral y, en cualquier caso, como rama inferior de la literatura. En 1799 el gobierno había intentado suprimir la publicación de todo tipo de novelas e incluso las traducciones de Scott

1. Sobre Quintana, Moratín y Meléndez Valdés, véase Nigel Glendinning, *Historia de la literatura española. 4: El siglo XVIII*, Ariel, Barcelona, 1973.

fueron prohibidas oficialmente hasta 1829. Sin embargo, la Colección de Novelas, importante serie de novelas europeas contemporáneas traducidas y publicadas a partir de 1816 por Cabrerizo en Valencia, empezó realmente a preparar el gusto del público para la obra de los novelistas españoles. Su precursor fue R. Húmara Salamanca con *Ramiro, conde de Lucena* (1823), la primera novela histórica nativa, y le siguió López Soler con *Los bandos de Castilla* (1830), cuyo prólogo, merecidamente recordado, es un interesante manifiesto romántico.

Meléndez Valdés seguía ejerciendo una influencia primordial sobre la lírica, a pesar de que la edición de su poesía de 1820 fue censurada. Tanto Lista como Mora y Martínez de la Rosa fechaban con su aparición una nueva época en la poesía española; Quintana, que compartía con este último la estima del público, era su discípulo y biógrafo. El equipo redactor de *El Europeo* (1823-1824), bastante representativo de los escritores más jóvenes, dividía su admiración entre Meléndez y Quintana, a la vez que difundía con entusiasmo traducciones de Schiller, Ossian, Gessner, Klopstock, Chateaubriand y otros poetas románticos europeos.

En el teatro, a pesar del vivo ataque de García Suelto contra el drama neoclásico en «Reflexiones sobre el estado actual de nuestro teatro» (1805) y de la aparición en el mismo año de *Pelayo*, tragedia patriótica de Quintana que anunciaba las primeras obras dramáticas de Martínez de la Rosa y Rivas, Moratín seguía siendo el genio indiscutible si bien a causa de la censura *La mojigata* y *El sí de las niñas* no pudieron volver a representarse hasta 1834. Su influencia continuaría más allá del romanticismo. Por lo demás, el teatro había marcado el paso. Las absurdas monstruosidades que Moratín había satirizado en *La comedia nueva* se mantenían todavía en escena. El gran éxito de la época fue *La pata de cabra* de Grimaldi, una comedia de magia adaptada del francés de la que se hicieron 125 representaciones, de 1829 a 1833. (Compárese con *El trovador* de García Gutiérrez, la obra romántica de más éxito, con veinticinco representaciones.) Las comedias del Siglo de Oro (la mayoría

refundidas) siguieron siendo populares hasta mediados los años treinta para declinar después. También florecieron supervivencias neoclásicas, como las obras de Moratín, al lado de dramas sentimentales burgueses, ópera y, sobre todo, traducciones del francés.

Los emigrados habían experimentado de cerca, y algunas veces durante muchos años, los grandes cambios que se habían operado en el gusto y las ideas europeas. Rivas estuvo diez años en el extranjero, Espronceda, siete. Los románticos que estaban fuera, extremistas (al principio) en política, estaban naturalmente abiertos a las influencias más extremas en lo que al pensamiento y a la expresión literaria se refiere. Su retorno coincidió con una liberalización de la censura que permitió repentinamente el libre juego de estas influencias en la propia España. Los resultados, que iban mucho más lejos de lo que los críticos «fernandinos» habían esperado, llevaron a E. A. Peers a hacer la desorientadora distinción entre la «renovación» romántica y la «revuelta» romántica. Para comprender lo que realmente sucedió es necesario recordar un hecho al que Peers nunca se enfrentó directamente: un cambio importante en las formas literarias siempre ocurre en relación con algo más profundo: un cambio de sensibilidad, un cambio de actitud frente a la condición humana, una nueva visión de la vida.

Si no fuera así, el romanticismo, considerado como fenómeno puramente literario, podría haber aparecido en cualquier momento después de que se hubiera extendido la insatisfacción respecto a los modelos neoclásicos. Lo que sucedió específicamente en 1833 fue que la base ideológica del romanticismo propiamente dicho, el cambio en el clima de las ideas, que sobrevino principalmente como resultado de la crisis religiosa y filosófica de finales del siglo XVIII, fortalecida por las transformaciones sociales, políticas y económicas de la Revolución francesa y las guerras napoleónicas, no podía contenerse por más tiempo en la frontera de España. Ahora era posible poner en cuestión todas las normas absolutas de la religión, la moral y la tradición nacional de las que hasta entonces se venía pen-

sando que dependían el bienestar del individuo y la coherencia de la sociedad. Los que aprovecharon la oportunidad fueron minoría. Profundamente nostálgicos de la seguridad anterior, confundidos y a veces angustiados por su nueva visión, su obra a menudo es ambivalente. La hostilidad que provocó su actitud ha oscurecido desde entonces la perspectiva crítica. Pero hay un hecho que está claro: su romanticismo es el que ha sobrevivido. Hay una ininterrumpida continuidad desde el criticismo escéptico de estos románticos, por más limitado y esporádico que sea, a la generación del 98 y a nuestros días.

Esto no nos hace olvidar las contradicciones e inconsistencias inherentes al movimiento romántico. Hubo liberales que no fueron románticos (por ejemplo, Mora) y hubo románticos que no fueron liberales (por ejemplo, Zorrilla). Lista y luego Rivas, a menudo parece que miren en ambas direcciones. Del mismo modo, no todos los que dieron expresión literaria a la visión angustiada o percibieron en ella el sello del movimiento, lo hicieron con firmeza. Rivas cambió de tendencia tanto en literatura como en política; también lo hizo Pastor Díaz. El problema se vuelve más agudo por el hecho de que todos los románticos estaban unidos por su nacionalismo, la hostilidad hacia el neoclasicismo y la atracción por el Siglo de Oro; compartían idénticas innovaciones en la dicción y los mismos tópicos. Pero en realidad, lo que separa a Zorrilla, por ejemplo, de Espronceda es más esencial que lo que les unió.

2. Martínez de la Rosa

Dos figuras que surgieron en la fase inicial del movimiento, ambos bastante mayores que el resto de los románticos importantes, son Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) y Ángel Saavedra (1791-1865), que luego sería duque de Rivas. Alumno de Mora, y joven profesor de filosofía en la universidad de Granada, Martínez de la Rosa fue un miembro influyente del ala ultraliberal de las Cortes de 1813 y bajo el reinado de Fer-

nando VII estuvo en la cárcel durante casi seis años. Su primer grupo de escritos pertenece a este período. Comprende *Lo que puede un empleo* (1812), atrevida sátira anticlerical contra sus oponentes políticos tradicionalistas, seguida en el mismo año por *La viuda de Padilla*, tragedia heroica en verso, en cinco actos, lenta y reiterativa, basada en Alfieri. Su tema era el tópico de la libertad o la muerte. *La niña en casa y la madre en la máscara* (1821) ilustra el persistente predominio del estilo moratiniano en la comedia. *Morayma* (1818), otra tragedia heroica, es demasiado parecida a la primera. La última obra del grupo es todavía completamente neoclásica: una elegante traducción de la *Epistola ad Pisones* (1819) de Horacio.

Entre tanto, las ideas políticas de Martínez de la Rosa se habían vuelto más moderadas. Cuando, tras ser liberado, llegó a primer ministro durante unos pocos meses en 1822, el ala izquierda se le opuso y finalmente se vio obligado a exiliarse a Francia (1823-1831). Durante el exilio, Martínez de la Rosa escribió la mayoría de sus obras más conocidas. Aparte de la *Poética* (1822) están: *Aben Humeya*, drama morisco sobre el tema de la libertad; *Edipo*, adaptación de la tragedia clásica; y sobre todo, *La conjuración de Venecia*; tres obras que no se pueden fechar exactamente pero que probablemente fueron escritas en este orden, entre 1827 y 1830. El apéndice de la *Poética* manifiesta un patriótico deseo de hacer la mejor defensa posible de la literatura española desde una posición neoclasicista que todavía trata de someter el gusto a las reglas. Esto ya ofrece un ejemplo de la posición antidogmática de Martínez de la Rosa. No sorprende que en el prólogo a sus poemas escriba de los clásicos y los románticos: «tengo como cosa asentada que unos y otros llevan razón» —¡siempre que ambos eviten los extremos!—. Igualmente en la composición de *Aben Humeya* su norma fue «olvidar todos los sistemas y seguir como única regla [...] el código del buen gusto».

Las primeras tragedias heroicas de Martínez de la Rosa contienen varios efectos románticos: color local incluyendo música y coros, de los que él fue el primer introductor y defensor

en España; escenas multitudinarias; escenarios medievales españoles y moriscos; efectos espectaculares, como el fuego en *Aben Humeya*; ideales libertarios; e incluso cierto grado de violencia y horror en la escena. Pero les falta un auténtico sentido del incontenible destino adverso, la emoción concomitante y cualquier formulación del ideal de amor romántico. *La conjuración de Venecia* se acerca más a este modelo y en Rugiero percibimos ligeramente rasgos del héroe romántico. Su origen misterioso, su melancolía, su tendencia a relacionar la vida misma con el amor, y su sujeción a la fatalidad hostil, muestra a Martínez de la Rosa en busca de una nueva figura típica. Pero *La conjuración de Venecia*, aunque marca el primer intento real de expresar la nueva sensibilidad en términos dramáticos, no lo logró plenamente. Rugiero, joven, hermoso y afortunado, está retratado como profundamente infeliz sólo porque es hijo ilegítimo. Incluso esto es simplemente un recurso para que pueda tener lugar la escena final del reconocimiento. El nudo del drama es más la conspiración que el tema del amor y el destino. Martínez de la Rosa, a pesar de percibir vagamente «lo que había en el aire», no logró formularlo adecuadamente.

El resto de la obra de Martínez de la Rosa comprende una novela histórica hiperdocumentada, *Isabel de Solís* (publicada por partes, 1837-1846) y tres obras de teatro de menor importancia: *Los celos infundados* (1833), *La boda y el duelo* (1839) y *El español en Venecia* (1840).

3. Rivas

La carrera literaria de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, tiene puntos en común con la de Martínez de la Rosa. Como él, Rivas empezó escribiendo romances cortos pastoriles en la tradición de Meléndez, entremezclados con odas patrióticas declamatorias («A la victoria de Bailén», 1808; «A la victoria de Arapiles», 1812), antes de evolucionar hacia el romanticismo.

Rivas, igual que Martínez de la Rosa, fue uno de los escritores presentes en Cádiz en 1812 y siguió siendo un liberal exaltado durante algunos años después. Desde 1823 a 1834 vivió sucesivamente en Inglaterra, Malta y Francia, se casó, tuvo hijos, y durante algún tiempo se ganó la vida enseñando a pintar. Durante su estancia en Malta disfrutó de la amistad de sir John Hookham Frere, a quien, en la dedicatoria de *El moro expósito*, le agradeció reconocido el haberle alentado a interesarse, ya entonces, por la literatura española medieval y del Siglo de Oro. Su tendencia hacia el romanticismo en la edad madura lo llevó, con *Don Álvaro*, al centro mismo del movimiento y ocasionalmente a su liderazgo. Esto hace que sea tanto más sorprendente la insignificancia de sus obras posteriores y su recaída en la superficialidad de las leyendas en los años cincuenta.

Los poemas líricos cortos de Rivas, aunque de inspiración más fresca que los de Martínez de la Rosa, son sin embargo, con pocas excepciones, de un convencionalismo decepcionante tanto en tema como en estilo. En su principal colección de poemas de amor, a la misteriosa Olimpia, pocas veces se oye una nota de pasión verdadera por encima del tono de queja heredado de un siglo que identificaba la poesía con una suave emoción sentimental. Sólo hay dos temas que inspiran a Rivas poesías con brío; uno de ellos es el exilio y el espectáculo de su país postrado bajo la bota de Fernando VII. En «El desterrado» y en su poema lírico más famoso, «El faro de Malta», Rivas consigue al fin expresar con nobleza un sentimiento auténtico. Pero aunque el tema, el tono y el estilo de «El desterrado» apuntan hacia el romanticismo, Rivas estaba todavía al filo de la sensibilidad romántica y así se evidencia cuando compara, en el otro poema, el faro de Malta con la luz de la razón en medio de las turbulentas pasiones, comparación que se aproxima más a la perspectiva de la Ilustración que a la de la joven generación.

El otro tema importante de los poemas cortos de Rivas es el del inexorable paso del tiempo. «El tiempo», «Brevedad de

la vida», «El otoño» y «El sol poniente» son los poemas de Rivas que se acercan más a esa poesía de «sesgo metafísico» que Alcalá Galiano, Martínez de la Rosa y otros consideraban específicamente característica del romanticismo. Pero como Meléndez, de quien recibió el tema, Rivas retrocedió ante sus implicaciones más profundas. De la contemplación de la fugacidad de la vida y la inevitabilidad de la muerte, que le acercaba a esa conciencia de la condición humana tan patente en Espronceda, se refugió en la resignación a la voluntad de Dios.

Los poemas narrativos largos de Rivas: *El paso honroso* (1812), *Florinda* (1826) y *El moro expósito* (1834) junto con los *Romances históricos* (reunidos por primera vez en una edición de 1841) pertenecen al tipo de poesía concebida de acuerdo con las ideas de Böhl de Faber. De inspiración esencialmente nacionalista, está enmarcada preferentemente en la Edad Media o en el Siglo de Oro, y glorifica los valores tradicionales españoles (con todo lo que implican). En efecto, en el prólogo a los *Romances históricos*, Rivas adoptó el enfoque de los dos escritores mencionados.

Ni *El paso honroso* ni *Florinda* presentan el conflicto entre el amor y el destino que es uno de los temas más básicos del romanticismo; en ambos poemas el enfrentamiento físico es más importante que el conflicto emocional. Con *El moro expósito*, escrito entre 1829 y 1833, en romances reales y publicado en 1834, la orientación cambia de un modo muy marcado. Mientras el poema en general cae dentro de los límites del romanticismo «histórico», el amor ocupa ahora un lugar central. El destino adverso (al contrario del destino merecido por Rodrigo en *Florinda*) es patente cuando Mudarra, como después Don Álvaro, mata inadvertidamente al padre de su amada, y también cuando en el canto III el joven Gonzalo Gustios lo promueve sin darse cuenta contra su familia, en el banquete. En el último caso es notable el triunfo de la fatalidad sobre la protección divina, simbolizada por la reliquia de la Vera Cruz entregada a Gonzalo. Estos dos rasgos indican hacia dónde se estaba orientando Rivas.

En la última parte de *El moro expósito* hay muchas cosas que anuncian a *Don Álvaro.* Pero comparada con ésta, la concepción básica del poema aparece confusa e insatisfactoria. El destino hostil arbitrario juega un papel importante en los infortunios de Gonzalo Gustios y de su hijo Mudarra, y ese mismo destino es el que acosa implacablemente a Don Álvaro. Pero al final de *El moro expósito* la providencia triunfa sobre él y se manifiesta repetidamente como instrumento en favor de la venganza de Mudarra. Ruy Velázquez, el agente de la fatalidad, es una figura de maldad satánica pero en su carácter no hay ningún elemento de rebelión cósmica; por el contrario, en el romance X intenta desesperadamente reconciliarse con el cielo y, por último, cuando el principio del amor al fin triunfa, se subordina repentinamente a las creencias religiosas, cuando Kerima, en el mismo altar donde va a casarse, decide dramáticamente tomar el hábito. En todos estos rasgos percibimos un elemento de vacilación que es fundamentalmente lo que quita a *El moro expósito* una significación realmente humana.

Lo que le falta en realidad a la poesía de Rivas, y de hecho a toda su obra en conjunto, es esa conciencia del enigma de la vida, esa preocupación a menudo desesperada por el destino humano en un universo que ya no está regido por una providencia benevolente y que es parte del legado que los románticos han dejado a nuestra época.

4. «DON ÁLVARO»

Don Álvaro (1835) es la excepción en la obra de Rivas. Cronológicamente sigue a un respetable número de obras dramáticas, muy inferiores, que el autor más tarde no creyó conveniente incluir en la primera edición de sus *Obras completas* (1854). Estas obras comprendían *Ataúlfo* (1814) que fue prohibida por la censura y no ha sobrevivido completa; *Aliatar* (1816); *Doña Blanca* (1817), cuyo único manuscrito fue destruido en 1823; *El duque de Aquitania* (1817); *Malek-Adhel*

(1818); *Lanuza* (1822); *Arias Gonzalo* (1826 o 1827); y *Tanto vales cuanto tienes* (escrita en Malta en 1828 pero no publicada hasta 1840). Todas merecen el mismo juicio que las obras de Martínez de la Rosa, hecha excepción de *La conjuración de Venecia*; incorporan ciertos rasgos semirrománticos (como escenarios medievales y moriscos, pasión y violencia, soflamas) pero no tienen un espíritu auténticamente romántico. Esto no es así con *Don Álvaro*. Es un caso aislado, enigmático, en medio de la obra de Rivas, distinto en estilo y perspectiva a todo lo que escribió antes y después. Su tema, el triunfo del destino sobre el amor, es el tema básico de todos los grandes dramas románticos españoles.

Tal interpretación está confirmada por las reflexiones sobre la vida en el famoso soliloquio (acto III, escena III):

¡Qué carga tan insufrible
es el ambiente vital
para el mezquino mortal
que nace en signo terrible!

reflexiones que evidencian la incipiente comprensión de que el mismo amor no es sino una artimaña del destino adverso:

Así, en la cárcel sombría
mete una luz el sayón,
con la tirana intención
de que un punto el preso vea
el horror que lo rodea
en su espantosa mansión.

Es curioso constatar cuán poco se ha escrito sobre la técnica dramática de la más famosa obra del teatro romántico español. Quizá la explicación se halla en esto: hasta la magistral interpretación de Cardwell, aceptada también por Navas Ruiz y Alborg, no existía una base firme en que sentar un análisis de la estructura de la pieza. Ahora resulta claro que la evolución de don Álvaro comprende una fase de *amor* (el primer

acto), una fase de *acción* (los actos tercero y cuarto) y una fase *religiosa* (el quinto acto). El segundo acto, que parece marcar una pausa, en realidad prepara la dimensión religiosa de la conclusión. En el acto tercero, el eje de la tragedia, subraya doblemente la ironía que domina toda la obra. Don Álvaro y don Carlos se salvan la vida uno a otro, pero sólo para iniciar en seguida un duelo mortal. Muerto don Carlos, don Álvaro escapa a la justicia humana, para encontrarse más tarde bajo el yugo de la injusticia divina.

En la obra, las coincidencias, que Azorín encontró tan poco convincentes, están destinadas a ilustrar cada vez más claramente el efecto de la fuerza maligna que lleva a Don Álvaro inexorablemente al suicidio, suicidio que, lejos de ser inexplicable, como afirma N. González Ruiz,[2] es el clímax natural de la acción: el héroe romántico rechaza una vida a la que, con la muerte de Leonor, han arrancado el último soporte existencial. «El cadáver romántico», en palabras de Casalduero, «es un testimonio de la falta de sentido de la vida».[3]

Por lo demás, *Don Álvaro* en su mezcla de verso y prosa; en la utilización del color local (las escenas del aguaducho, la posada, y la sopa que abren los actos I, II y V); y en el sorprendente uso del contraste (el trágico clímax del acto I, seguido de la ruidosa alegría de la posada y éste, a su vez, de la exaltación emocional por la renuncia al mundo de Leonor), representa el ejemplo más notable de técnica escénica romántica. Especialmente digna de atención es la brillante utilización de las tres escenas de color local como previa exposición reiterada y destinada a informar convenientemente al público para la perfecta comprensión de los incidentes posteriores.

Hay dos nuevos rasgos que merecen una breve atención: la cárcel y el monasterio-convento como símbolos románticos. Casi todos los héroes románticos españoles, desde el Rugiero de *La conjuración de Venecia* al Adán de *El diablo mundo* pasan una

2. N. González Ruiz, *El duque de Rivas*, Madrid, 1944, pág. 13.
3. J. Casalduero, *Forma y visión de «El diablo mundo» de Espronceda*, Madrid, 1951, pág. 29.

temporada en la cárcel. En el soliloquio de Don Álvaro la referencia a

este mundo
¡qué calabozo profundo...!

explica suficientemente la atracción que la cárcel ejercía sobre los escritores románticos. Es el símbolo de la existencia humana. Encontramos ecos incluso en las *Vidas sombrías* de Baroja, en «El amo de la jaula». En *El trovador* y en otras obras románticas entrar en un convento o en un monasterio simboliza la vuelta hacia la vieja serenidad y seguridad de la creencia religiosa frente a la conciencia de la moderna condición humana, cuya expresión dramática hemos visto reflejada en términos de un destino hostil. Pero como aquí, en *Don Álvaro*, el mundo que se intuye, el principio antivital, siempre irrumpe de nuevo. El retiro al monasterio es para los románticos una reacción desesperada, no una solución. Indica solamente la nostalgia que sintieron por los tiempos en que esto todavía ofrecía una salida de sus problemas.

Después de *Don Álvaro*, que al principio no fue un éxito de taquilla, Rivas volvió a su estilo creador de antes y en 1840 publicó la primera edición de sus *Romances históricos.* Ya se ha hecho referencia a su importante prólogo que defiende las antiguas formas métricas frente al menosprecio de Hermosilla. Los dieciocho romances parece que fueron escritos principalmente entre 1833 y 1839, aunque la fecha de la mayoría de ellos es incierta. Constituyen la contribución más conocida de Rivas a la corriente de poesía romántica dedicada a temas tradicionales y patrióticos y preludian las *leyendas* de Zorrilla que pronto iban a aparecer. El romance típico de Rivas describe en términos sorprendentemente vivos, o bien una anécdota característica de la historia de España: el asesinato de don Enrique por su hermano el rey Pedro I; la muerte de Villamediana; el castizo gesto del conde de Benavente («Un castellano leal») o bien un triunfo nacional memorable («La victoria de Pavía»,

«Bailén»). En cualquier caso, las dotes de Rivas para la presentación pintoresca y la expresión dramática, ahora plenamente desarrolladas, se ponen de manifiesto de modo muy acusado, aunque en general son mucho mejores los romances más cortos que tratan de un solo incidente, condensado en unas pocas escenas visualmente efectivas y que se suceden con rapidez.

Lo mucho que se apartó luego Rivas del extremo romanticismo de *Don Álvaro* lo confirma su posterior comedia de magia: *El desengaño en un sueño* (1842), su discurso a la Academia (1860) y su prólogo a *La familia de Alvareda* (1861) de Fernán Caballero. En el personaje central de *El desengaño en un sueño*, Lisardo, monstruo tomado de la comedia del Siglo de Oro, percibimos rasgos que sugieren que Rivas pensaba también atacar el satanismo y la rebelión cósmica que acusan diversas figuras románticas. El discurso a la Academia y el prólogo a *La familia de Alvareda* confirman el alcance del cambio de actitud de Rivas. En el primero ataca las «doctrinas disolventes, impías y corruptoras» que la literatura y especialmente las novelas estaban difundiendo. En el segundo alaba a Fernán Caballero por combatirlas. Desgraciadamente él no fue el único en tomar este punto de vista reaccionario, como veremos en un futuro capítulo.

Capítulo 2

ESPRONCEDA Y LARRA

1. Espronceda

Los dos escritores relacionados con el tipo de romanticismo más desesperado y rebelde (según la perspectiva de la época, el más subversivo) son Espronceda y Larra.

José de Espronceda y Delgado (1808-1842) fue al principio alumno de Lista, pero pronto se impacientó ante el prudente liberalismo de su maestro y con las reservas que éste manifestaba hacia las doctrinas literarias románticas. Después de un rimbombante intento, en la adolescencia, por fundar una sociedad secreta revolucionaria para vengar la muerte de Riego, fue desterrado a un monasterio, en donde, alentado por Lista, empezó a escribir *Pelayo*, poema épico sobre el tema de la conquista musulmana de España que, afortunadamente, dejó sin terminar. En 1827 creyó prudente emigrar. Vuelto del exilio en 1833, continuó su actividad política en la conspiradora extrema izquierda del partido liberal y en 1840 llegó a ser miembro fundador del Partido Republicano. Murió repentinamente, al parecer de una infección de garganta, en mayo de 1842, poco después de entrar en el Parlamento. Para todos los aspectos biográficos relacionados con su obra es indispensable el libro documentadísimo de Marrast.

Poco hay en *Pelayo* (escrito en rígidas octavas reales como el poema similar de Rivas, *Florinda*) que pueda sugerir la futura evolución de Espronceda. De hecho, no se perciben signos de su futura perspectiva hasta que Espronceda probó fortuna en

la ficción con una divagante y mediocre novela histórica, *Sancho Saldaña* (1834). La esencia del carácter de Sancho es la fórmula romántica del «vacío del alma» en combinación con un profundo deseo de recuperar la fe en algún principio duradero, que desemboca en la desesperación cuando el amor se revela impotente para proporcionárselo. La desdicha de Sancho, como la de Rugiero en *La conjuración de Venecia*, es absolutamente arbitraria y no tiene relación con su situación real. Las repetidas exclamaciones de horror ante la perspectiva de su existencia ulterior sólo se pueden interpretar teniendo en cuenta la creciente desazón espiritual e intelectual del propio Espronceda.

El desarrollo de esta visión pesimista se puede seguir en su poesía. Se destacan tres grupos de poesía lírica. El primero es el de los poemas políticos, patrióticos y libertarios que empieza con «A la patria» (1829) que, como el poema más popular de Rivas, «El desterrado», ataca el despotismo reinante en España y lamenta la suerte de los exiliados. Le siguió el soneto a la muerte de Torrijos, mucho más agresivo, y el lamento por Joaquín de Pablo en cuyo fútil pronunciamiento había tomado parte el propio Espronceda en 1830. Finalmente, en 1835, escribió un llamamiento a las armas contra los carlistas, que sólo es una incitante apelación a las masas al derramamiento de sangre y la violencia:

> ¡Al arma, al arma! ¡Mueran los carlistas!
> Y al mar se lancen con bramido horrendo
> de la infiel sangre caudalosos ríos
> y atónito contemple el Océano
> sus olas combatidas
> con la traidora sangre enrojecidas.

El tono desmedido y exaltado de este poema y el del «Dos de Mayo» (1840), en un momento en que poetas de más edad, como Martínez de la Rosa y Rivas, se estaban retractando de sus anteriores principios, basta para señalar el abismo que separa las dos generaciones románticas.

Un segundo grupo de poesía lírica comprende «El canto del cosaco», «La canción del pirata», «El mendigo», «El reo de muerte» y «El verdugo». Estos poemas ilustran, de diferentes maneras, la hostilidad de los románticos hacia las trabas y convenciones sociales y su aspiración a una libertad individual absoluta. «El mendigo» en particular, con su rencoroso tono de protesta, marca el principio de la poesía social española. Pero los poemas realmente importantes son «El reo de muerte» y «El verdugo». En el primero notamos la total ausencia de cualquier referencia al crimen o al remordimiento del prisionero condenado a muerte. Éste no maldice sus propias acciones sino al destino, mientras el final del poema, con su énfasis en la ilusión que es frustrada por la amarga realidad (tema favorito de Espronceda), pone de relieve nuevamente su significado fundamental. Estamos todos en la cárcel de la vida, condenados por el destino a una muerte inexorable: el reo de muerte es cada uno de nosotros. En el poema «El verdugo», más explícitamente simbólico, el protagonista, en el clímax de la obra, se identifica con una fuerza del mal eterna, creada por un dios cruel contra el que lucha en vano el hombre.

Íntimamente conectados con estos poemas están los del tercer grupo que comprende «A Jarifa en una orgía», «A una estrella», y sobre todo el «Himno al sol». Este último ocupa un lugar especial entre los más cortos poemas de Espronceda por ser el único exclusivamente filosófico. En el cuerpo del poema, una serie cuidadosamente organizada de contrastes con la mutabilidad del tiempo, pone al sol como símbolo de cuanto es eterno y perdurable. Sin embargo, ya en el clímax, este modelo de seguridad absoluta se rompe brutalmente:

> ¿Y habrás de ser *eterno,* inextinguible,
> sin que *nunca jamás* tu inmensa hoguera
> pierda su resplandor, *siempre* incansable
> [...] y solo, *eterno, perenal,* sublime
> monarca poderoso, dominando?
> No; [...]

Nada se puede concebir que sea eterno: no sólo el amor, la gloria y la felicidad sino también la verdad y la certeza. El símbolo del sol nos recuerda que los ideales y las creencias no tienen una existencia absoluta que desafíe al tiempo.

A este respecto es en exceso superficial relacionar el pesimismo escéptico de Espronceda simplemente con su desgraciada relación amorosa con Teresa Mancha. Teresa, como mujer de carne y hueso, era mucho menos importante que lo que ella representaba: el intento de llenar con el amor humano el vacío dejado por la desaparición de la fe en la religión o en la razón. Casalduero acierta plenamente cuando afirma: «No debemos partir de Teresa para llegar al sentimiento de la vida de Esproncesa, sino que partiendo del sentimiento que de la vida tiene el poeta debemos llegar a ver la forma que debía adquirir su amor».[1]

El estudiante de Salamanca, del que aparecieron fragmentos en 1836, 1837 y 1839 antes de su publicación en 1840, es uno de los primeros y mejores ejemplos de la leyenda, género favorito de los románticos españoles que lo cultivaron tanto en verso como en prosa. Cuenta la historia de Félix de Montemar, joven noble, arrogante y corrompido que, después de matar al hermano de su amante abandonada, es conducido por un espectro a un castigo macabro, llegando a tropezar por el camino con su propio entierro. Algo más largo que algunos de los *Romances históricos* que Rivas estaba ya escribiendo por entonces, si no tiene su brillante utilización de efectos visuales tiene, en cambio, toda su vivacidad y suspense. Sin embargo difiere de los *Romances* por ser ésta una obra totalmente imaginativa, de audaz diversidad de metros y sobre todo por los caracteres de Don Félix y Elvira. Ilustra la concepción romántica del amor como ilusión por un lado y como único ideal vital por otro. Una vez muerta la ilusión, desaparecen las ganas de vivir. Como en el caso de los protagonistas de *Los amantes de Teruel,* de Hart-

1. J. Casalduero, *Forma y visión de «El diablo mundo» de Espronceda,* Madrid, 1951, pág. 129.

zenbusch, donde el simbolismo es idéntico, ella muere simplemente de dolor. A primera vista, Don Félix es cualquier cosa menos una figura romántica. El elemento de pensamiento genérico que (por ejemplo, en el soliloquio de Don Álvaro) permite ocasionalmente al héroe romántico expresar la visión más profunda que el autor tiene de la vida, está por completo ausente de su caracterización. Pero Espronceda no puede resistir la tentación de convertirlo, sin previo aviso, en una figura de rebelión cósmica:

[...]alma rebelde que el temor no espanta,
hollada, sí, pero jamás vencida;
el hombre, en fin, que en su ansiedad quebranta
su límite a la cárcel de la vida,
y a Dios llama ante él a darle cuenta,
y descubrir su inmensidad intenta.

La víctima prisionera ya no se queja y, haciendo resonar las rejas de la celda, sólo llama a su injusto carcelero para pedirle cuentas. La crítica reciente sobre *El estudiante de Salamanca* (Vassari y Sebold en particular) insiste en la filiación directa de *El diablo mundo* con el poema anterior. Incluso llega Vassari a llamar a Adán «otro don Félix». Sebold, por su parte, afirma: «El titanismo de Montemar depende, no solamente de su fuerza física, sino de la magnitud del enigma espiritual que deliberadamente se mantiene en torno a él». La rebelión cósmica, todavía algo bravucona, de don Félix, que sugiere a Sebold el tema del anticristo, ya prefigura la rebelión más fría y lúcida del Espíritu del Hombre en *El diablo mundo.* Sin demasiada conexión con la historia, el gemido del fantasma, en medio del poema, vuelve a simbolizar las quejas del poeta ante la amarga realidad que oculta el mundo de las apariencias y frente a la irreparable pérdida de la ilusión protectora.

¡Ay! el que descubre por fin la mentira;
¡Ay! el que la triste realidad palpó; [...]

Por tanto el poema también se puede leer como una especie de alegoría, en la que el poeta expresa la aspiración humana a perseguir la belleza y la felicidad y el desencanto que sobreviene al revelársele la verdadera faz de la existencia, fría, repugnante y dominada por la muerte.

2. «El diablo mundo»

Estas líneas podrían servir de epígrafe para el último y más ambicioso poema de Esproncesa, *El diablo mundo*, que se empezó a publicar en 1840 y en el momento de su muerte estaba todavía sin terminar. Es una alegoría de la existencia en la que Adán, representante del hombre, puede escoger entre la muerte (y la comprensión de la verdad última) o la vida eterna. Escoge inevitablemente esta última y el poema relata cómo va descubriendo las amargas consecuencias de su elección. Muchos de los elementos principales de la perspectiva final de Espronceda están contenidos en el prólogo al poema. El coro de voces expresa sus dudas y su desengaño; el Espíritu del Hombre, su rebelión contra un Dios maligno que quizá no es más que una hipótesis. En el cuerpo del poema, Adán, como el hombre, aparece en el mundo desnudo e inocente sólo para encontrarse, siguiendo el precepto romántico, inmediatamente encerrado (en sentido literal y figurado) en la cárcel. Aquí empieza su amarga *introducción* en la realidad. Pero aún posee la fuente de la ilusión, la juventud y en contacto con el amor se rompen sus cadenas. Hasta aquí el poema está elaborado con detalle. A partir de este momento sobrevienen dificultades de interpretación a causa del estado inacabado del poema y sólo queda claro que a continuación sobreviene el desengaño de Adán. Dos nuevas fases están esbozadas: la frustración del ideal de amor del protagonista y su naciente visión trágica. Junto al cadáver de Lucía, niña inocente, que deja de existir de modo arbitrario, Adán se da cuenta de los problemas planteados por un destino tan inmerecido. Con la voz y el lenguaje

del luciferino Espíritu del Hombre del prólogo, interroga desafiante:

> El Dios ese [...]
> que inunda a veces de alegría,
> Y otras veces, cruel, con mano impía
> Llena de angustia y de dolor el suelo

y bruscamente toma conciencia de «La perpetua ansiedad que en él se esconde»: o sea la búsqueda romántica (y moderna) de una respuesta satisfactoria al enigma de la vida. Aquí el poema se interrumpe. Pero, aunque su clímax no llegó a escribirse, apenas podemos dudar de su naturaleza puesto que la severa advertencia del Espíritu de la Vida en el canto I ya anuncia que, si alguna vez Adán llegara a lamentar su decisión, tendría que recordar que la responsabilidad de ésta era únicamente suya.

Lo que menos ha comprendido la crítica es la ambigüedad esencial del tono de Espronceda en el poema, si exceptuamos el Canto a Teresa. Sobre todo esa ambigüedad radica en la auto-presentación del poeta mismo, ya como artista-filósofo-vidente romántico, portavoz del espíritu humano que se esfuerza por expresar una visión trágica de la vida, ya como narrador irónico en reacción total contra esa imagen grandilocuente de sí mismo. La segunda voz del poeta, humorística y auto-satírica cuestiona la validez y la sinceridad de sus actitudes rebeldes y angustiadas. La coexistencia de estos dos tonos en el poema constituye el aspecto más moderno y significativo de la obra entera. Marca la plena madurez intelectual de Espronceda, así como el modo en que lo expresa marca su madurez artística. En *El diablo mundo* Espronceda alcanzó la capacidad de contemplar hasta su propia visión trágica de la vida con irónico desasimiento, lo que le hermana directamente con Larra.

Las obras de teatro de Espronceda y los artículos con que colaboró en varios periódicos son decepcionantes. Tenía muy poca habilidad para presentar un conflicto y confundía los efec-

tos terroríficos con los dramáticos. A semejanza de tantos otros creadores, como crítico era pobre y actualmente sólo se recuerda un breve y divertido artículo: «El pastor clasiquino», donde satiriza la tradición de poesía bucólica neoclásica.

3. Larra

A mediados de los años treinta, el principal lugar de reunión de los románticos en Madrid era el café del Teatro del Príncipe (ahora Español). Allí editores como Carnerero y Delgado y el empresario del mismo Príncipe conocieron a Espronceda, Mesonero, Bretón, García Gutiérrez y a sus colegas románticos. Esta tertulia se denominó el Parnasillo. En 1838 el citado grupo formó el Liceo Artístico y Literario, de corta duración, que disputó, por corto plazo, al Ateneo (fundado en 1820) el monopolio de la vida literaria madrileña, organizando debates, lecturas de poesía, conferencias y demás actos similares. Aparte de Espronceda, la figura más sobresaliente del Parnasillo fue Mariano José de Larra (1809-1837). En 1828, se rebeló contra el medio familiar, abandonó sus estudios y fundó su primer periódico, *El Duende Satírico del Día.* Sólo aparecieron cinco números, pero lo mejor de ellos ya revela, en un muchacho de diecinueve años, un extraordinario poder de observación y un humor particularmente mordaz. Al año siguiente, frente a la oposición paterna, se casó con Pepita Wetoret. El matrimonio, sobre el que se pueden ver sus reflexiones en «El casarse pronto y mal», fue un fracaso desastroso y la pareja, que tuvo tres hijos, concluyó por separarse en 1834. Fue, irónicamente, el año del drama de Larra, *Macías*, con su exaltada visión del ideal de amor. En tanto, fundó un periódico satírico *El Pobrecito Hablador* (1832-1833), también de corta vida, y tradujo del francés unas cuantas obras de teatro, principalmente de Scribe. Estrenó además su propia obra larga *No más mostrador* (1831), basada en una composición dramática, en un acto, de un autor francés. Hubo otra obra original de Larra, *El conde Fernán González*, que nunca se llegó a representar.

Macías está considerado como un temprano monumento a la pasión romántica en España. Puede decirse que con él Larra inventa la gran fórmula romántica para el drama: el amor contrariado por el destino que conduce a la muerte. Una y otra vez Macías afirma que la vida sin amor es un tormento sin sentido y, en el clímax lírico del acto III, proclama explícitamente su ideal amoroso:

Los amantes son solos los esposos,
su lazo es el amor. ¿Cuál hay más santo?
[...] ¿Qué otro asilo
Pretendes más seguro que mis brazos?
Los tuyos bastaránme, y si en la tierra
asilo no encontramos, juntos ambos
moriremos de amor. ¡Quién más dichoso
que aquél que amando vive y muere amado!

El drama *Macías* revela una técnica curiosamente híbrida, pues intenta, torpemente, observar las unidades y a la vez seguir la moda de imitar la comedia del Siglo de Oro.[2] La imitación tiene sin duda algunos retoques. Es significativo que no haya gracioso ni intriga secundaria y, especialmente el final con sus clamorosos acentos románticos, contrasta por completo con la sensibilidad del Siglo de Oro. El drama en conjunto falla a la vez como obra de arte y como obra de técnica dramática. La versificación es rígida y la imitación del estilo clásico excesivamente afectada. La concepción del protagonista Macías, a pesar de su exaltación, peca de superficialidad y, más aún, la pasión no está suficientemente expresada en la acción. Sin embargo su influencia sobre obras posteriores, *El trovador* de Gutiérrez y *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch en particular, nos obliga a tenerlo en cuenta como obra precursora.

Aparte de *Macías* y de una novela histórica, *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834), los principales escritos de Larra

2. Véase Edward M. Wilson y Duncan Moir, *Historia de la literatura española. 3: Siglo de Oro: Teatro*, Ariel, Barcelona, 1973.

son artículos de crítica teatral, de sátira literaria y política, y los cuadros de costumbres que publicó en sus dos periódicos y en media docena de otros. Le descubren como el más intelectualmente analítico de los románticos españoles y también como el más desventurado. Luchaba por creer en el triunfo de la verdad sobre el error, en el inevitable progreso de la humanidad y, en su propia frase, «la regeneración de España». Pero la permanente traición de las ideas liberales por los sucesivos ministerios liberales en los años treinta, que ya desengañó a Rivas y exasperó a Espronceda, produjo en Larra una fría y amarga desesperación. Todo esto junto con su propio escepticismo más abstracto, su fracasada entrada en el Parlamento y el rompimiento con su amante, Dolores Armijo, le llevó inevitablemente al suicidio.

Los artículos de Larra en *El Duende* son muy desiguales. Escobar, quien ha sido el único crítico capaz de situar los orígenes de la obra periodística de Larra en su contexto, demuestra que el contenido de estos primeros artículos en gran parte consiste en una reelaboración de materiales literarios procedentes de la época anterior. Merece tenerse en cuenta la conclusión de Escobar, según la cual «El pensamiento y la literatura de la España ilustrada calaron hondo en los cimientos de la obra de Larra». No todo, pues, en *El Duende* es original. Sin embargo, estos tempranos artículos ya ilustran algunas de sus características básicas: su interés por las ideas más que por las cosas; la fe en la verdad que late bajo su mordaz exposición de imposturas e hipocresías; su profundo e indignado patriotismo que le hizo mantenerse siempre en la oposición. Sobre todo, «El café», su primer artículo realmente memorable, le sitúa, aunque todavía no llegue a los veinte años, en un lugar ventajoso frente a los esfuerzos, larvarios todavía, de sus colegas costumbristas.

La característica del costumbrismo era su interés, no por la realidad observada en su conjunto, sino por aquellos aspectos de la realidad que fueran típicos de una región o área española y, al mismo tiempo, deliciosamente pintorescos y divertidos. De ese modo, el campo de los escritores costumbristas

era deliberadamente limitado: no les interesaba describir la vida y el comportamiento popular tal como era en realidad, y aspiraban a seleccionar sólo lo que daba una sorprendente impresión de «color local», especialmente si representaba una agradable supervivencia del pasado. De ahí que ayudaran a crear lo que ahora llamamos la España de pandereta. El movimiento costumbrista tiene una larga historia en las letras españolas antes de comenzar el siglo XIX. Fue reforzado por la aparición en Europa de un interés general por cortas descripciones visuales de tipos y costumbres locales y sobre todo por la afición de los románticos «históricos» a todo lo que fuera intrínsecamente castizo y español. Un buen ejemplo de Larra es «La diligencia» de 1835. Pero, aunque es una muestra típica del costumbrismo, no es el Larra típico —si exceptuamos la consabida brillantez de la técnica—. Es simplemente un cuadro de descripción satírica, al que falta la sincera crítica social y la genuina intención reformista inseparables de la mejor obra de Larra. Larra no solamente se limita a retratar individuos mientras los costumbristas retratan normalmente tipos; ni solamente sobresale por la construcción impecable, el diálogo humorístico y la ironía mientras que los artículos de aquéllos están a menudo repletos de vagas descripciones; lo que realmente hace de Larra un gran escritor, y no sólo un gran costumbrista, es su profundo compromiso personal. De ahí que la personalidad de Larra esté constantemente presente en sus escritos, y de ahí también proviene la valiente discusión del problema de España a lo largo de toda su obra.

El artículo típicamente costumbrista de Larra suele tratar de algún aspecto específico de la vida madrileña —los cafés, la vivienda, los parques, un baile de máscaras— o bien, con más frecuencia, de la vida social española en general —la educación, la vida cultural, las diferentes clases sociales, los servicios públicos—. Después de empezar con una generalización, Larra pasa rápidamente a ejemplos concretos. Su propia participación y la descripción en primera persona añaden frecuentemente impacto y convicción a su crítica. El detalle observado, el diá-

logo ingeniosamente humorístico y los apartes irónicos se combinan con la exageración cómica para presentar de un modo satírico personas y situaciones fácilmente reconocibles. El resultado es generalmente divertido y a veces regocijante, pero en muchos de los artículos representativos de Larra asoma al final un tono de desesperación. A pesar de su oposición al negativismo, al derrotismo y al vicio de engañarse a sí mismo que consideraba rasgos típicos de los españoles, el cuadro que surge de sus artículos costumbristas es el de una sociedad corrompida y vacía, podrida por la ineficacia, la ociosidad y la apatía. Claro está, sin embargo, que los ataques de Larra contra la sociedad implicaban un ataque a las fuerzas directoras, al gobierno. Escribe Escobar: «La técnica satírica de Larra bajo el régimen absolutista consiste en echarle las culpas al público, a la sociedad, dejando a salvo al gobierno, pero haciendo que las implicaciones lo declaren como el mayor culpable».

Con algunas excepciones, los artículos políticos de Larra han resultado menos sólidos que su crítica social costumbrista, a pesar de que él mismo los consideraba indudablemente de mayor importancia. En realidad, quizá sea ésta la razón, pues en sus escritos políticos Larra se tomó tan en serio su papel de redentor que llegó a comprometer su estilo satírico. Presentan el raro espectáculo de un joven que empezó como moderado y que fue haciéndose cada vez más radical con la edad. Pero por lo mismo que Larra ataca actitudes mentales más que males socioeconómicos, y ve el remedio en la educación y la cultura más que en medidas específicas de reforma, no es perceptible en su obra un contenido doctrinal muy definido.

Como crítico literario Larra empezó en *El Duende* siguiendo las convenciones neoclásicas. Pero en su crítica de las *Poesías* de Martínez de la Rosa en 1833 tomó firmemente partido junto a Alcalá Galiano para defender la necesaria conexión entre la literatura (que para él siempre quería decir literatura de ideas) y el espíritu de su propia época. A principios de 1836 desarrolló la idea en su trabajo más importante, «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra» que figura como re-

levante manifiesto romántico. Atacando, con Mora y Galiano, la intolerancia religiosa y el estancamiento ideológico del Siglo de Oro y aclamando en la Reforma los orígenes de «las innovaciones y el espíritu filosófico», Larra pedía una literatura que reflejara el reciente progreso intelectual «rompiendo en todas partes antiguas cadenas, desgastando tradiciones caducas y derribando ídolos [...] una literatura nueva, expresión de la sociedad nueva que componemos». Sus principios básicos eran la libertad y la verdad.

En gran parte, Larra pudo identificar esta nueva literatura con el romanticismo, y sus artículos sobre los principales dramas románticos, españoles y franceses, cobran una gran importancia. Sin embargo los más reveladores de todos, con mucho, son los dos artículos en que ataca el *Antony* de Dumas, pues en ellos Larra se encontró de pronto a sí mismo cara a cara con una verdad que no era ni «útil» ni «buena» ni «la expresión del progreso humano». Era, por el contrario, la «fatal truth» de Byron, la «infausta verità» de Leopardi y la «verdad amarga» de Espronceda: la concepción romántica de que la verdad sobre la existencia humana puede estar en total desacuerdo con una interpretación optimista de la vida. En realidad Larra constata esto como un hecho que no sólo no intenta negar, sino que incluso sostiene que es el inevitable descubrimiento del resto de la humanidad en el futuro. El reconocimiento de esto y, al mismo tiempo, su deseo de proteger de ello a los otros hombres lo volveremos a encontrar en las obras de Valera y Unamuno. El nombrar a Unamuno nos recuerda la importancia simbólica que revistieron la personalidad y el pensamiento de Larra para la Generación del 98. El discurso de Azorín durante la visita a la tumba de Larra organizada por él y por Baroja el 13 de febrero de 1901, reproducido en el capítulo IX de la segunda parte de *La voluntad* (de Azorín) constituye el *locus classicus* con respecto a las relaciones entre romanticismo y 98. Fue Larra quien popularizó el lema de «la regeneración de España». Pero más importante para el joven Azorín era el desolado pesimismo del escritor romántico a «quien

queremos como a un amigo y veneramos como a un maestro» según las palabras del orador. Larra fue considerado como el precursor de los noventayochistas no tanto por su regeneracionismo cuanto por haber sido la primera víctima española de lo que se iba a llamar «la enfermedad de lo incognoscible», es decir, nuestra incapacidad de comprender el eterno misterio de las cosas. Nadie más que Azorín, en el discurso citado, ha logrado subrayar la perenne modernidad de Larra.

Capítulo 3

CULMINACIÓN DEL ROMANTICISMO

Entre los diversos periódicos literarios publicados y dirigidos por los románticos se encontraban *El Artista*, fundado por Eugenio Ochoa y Federico de Madrazo en enero de 1835 (con la colaboración de Espronceda, Pastor Díaz, Escosura, Ventura de la Vega, Tassara y eventualmente Zorrilla, entre otros), y su sucesor *No Me Olvides*, dirigido por Jacinto de Salas y Quiroga. En las columnas de estas dos publicaciones y en las de otro periódico moderado más importante, *El Semanario Pintoresco Español*, fundado en 1836 por Mesonero Romanos, se puede estudiar la obra de la mayor parte de los escritores románticos españoles de segunda fila.

1. García Gutiérrez

Indudablemente los que más sobresalen entre ellos por sus contribuciones al teatro —el campo de batalla del movimiento romántico— son Antonio García Gutiérrez (1813-1884) y Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880). García Gutiérrez llegó a Madrid en 1833 desde Cádiz, donde había sido un pobre estudiante de medicina. Después de vivir precariamente como periodista, y de traducir —inevitablemente— varias obras de teatro francesas, se incorporó al Parnasillo y se ganó la amistad de sus principales miembros. Gracias a la intervención de Espronceda, García Gutiérrez logró estrenar, en marzo de 1836, *El trovador*, el drama romántico español que más tiempo duró en escena. Sin embargo, ese dato no debe llevarnos a engaño. Un crítico italiano, Piero Menarini, ha subrayado un hecho de capital importancia para la difusión del teatro romántico en general: la publicación de textos impresos de las obras, que

circulaban en millares de ejemplares. Por lo tanto el número de representaciones de una pieza romántica, a la que atribuye tanta importancia Peers, indica hasta cierto punto su popularidad; pero no dice nada en cuanto al número de *lectores* de la obra. *El trovador* exhibe todos los aderezos exteriores del romanticismo y, desde este punto de vista, se presta a un estudio esclarecedor. Pero, aunque como realización dramática ocupe quizás un lugar superior a *Don Álvaro*, le falta un *tema* romántico plenamente desarrollado. Lo predominante es la intriga y, probablemente, ésta fue la clave de la popularidad de la obra. Las mayores objeciones se han hecho, en primer lugar, al acto I, escena I, en donde García Gutiérrez no estaba evidentemente inspirado y recurre a una exposición narrativa fría y poco dramática (cosa que contrasta con la brillante escena del aguaducho del drama de Rivas), y en segundo lugar, a la increíble naturaleza del error de Azucena que abrasa a su propio hijo. Sin embargo, la eficaz distribución de acontecimientos en el acto I después de la escena inicial, el clímax retrasado en la mitad de la obra cuando el rapto de Leonor se traslada a la conclusión del acto III, las sorprendentes escenas finales y el soberbio remate del acto V con su hábil utilización de escenas pausadas en tono menor, se combinan para hacer de *El trovador* un modelo de técnica dramática. Pero la maestría dramática por sí sola no es suficiente. Mientras en *La conjuración de Venecia* percibimos una lucha entre el amor y el deber, y en *Macías, Don Álvaro* y *Los amantes de Teruel* una lucha entre el amor y el destino, el conflicto real en *El trovador* se plantea entre Nuño y Manrique como individuos. No hay ningún intento de conferirle un alcance universal. En los actos II y III, el amor y la religión entran en conflicto cuando, como en el final de *Don Álvaro*, se aprecia que retirarse en un convento no es una solución definitiva. Pero, aunque la disyuntiva entre el amor humano y la fe es tradicionalmente un tema romántico dominante, aquí no está desarrollado. Esto se explica en parte por el hecho de que al carácter de Manrique le falta la necesaria dimensión de reflexión e introspección: significativamente no tiene ni un

solo soliloquio. Esto plantea a Leonor como personaje depositario de los rasgos clave, concretamente al subordinar sus votos religiosos a la realización del ideal de amor romántico:

¡Ay! todavía
delante de mí le tengo,
y Dios, y el altar y el mundo
olvido cuando le veo.

y luego al pie del mismo crucifijo

Cuando en el ara fatal
eterna fe te juraba
mi mente ¡ay Dios! se extasiaba
de la imagen de un mortal.
Imagen que vive en mí,
hermosa, pura y constante [...]
No, tu poder no es bastante
a separarla de aquí.

Como Don Álvaro, a la primera prueba, abandona el intento de hallar consuelo en la religión y sigue a Manrique dándose perfecta cuenta de las consecuencias espirituales. Cuando el sacrificio por amor, incluso de su propia esperanza de salvación, resulte vano, también ella se dará muerte.

Las obras más significativas del García Gutiérrez posterior son *El rey monje* (1837), *El encubierto de Valencia* (1840), *Simón Bocanegra* (1843), *Venganza catalana* (1864, estreno que impresionó al joven Galdós) y *Juan Lorenzo* (1865), en las que predomina el elemento histórico. Pero, aunque escribió cerca de sesenta obras más, nunca llegó a igualar el éxito de *El trovador.*

2. Hartzenbusch

Hartzenbusch fue hijo de un pobre inmigrante alemán. Aunque su padre se esforzó por darle una buena educación, el muchacho se vio obligado a seguir el negocio familiar de ebanistería hasta que obtuvo un trabajo de taquígrafo en el Parla-

mento. Mientras tanto, había logrado tener una posición en el teatro madrileño por el camino usual de traducir del francés y adaptar comedias del Siglo de Oro español, a la vez que ponía en escena sin éxito sus propias obras menores. En enero de 1837, usando de sus buenas relaciones con gentes de la escena, logró estrenar en el Teatro del Príncipe su nuevo drama: *Los amantes de Teruel.*

En esta obra, el concepto «existencial» del amor romántico, amor concebido como único principio de vida, logra su expresión más directa. Un rasgo interesante de las circunstancias relacionadas con la obra es que, tal como fue originalmente escrita, era tan parecida al *Macías* de Larra que Hartzenbusch tuvo que volver a escribirla en su mayor parte. Algo parecido ocurrió también con *El trovador* de García Gutiérrez. Desde luego no hay ninguna sugerencia de plagio. Pero esta identidad de concepción no debe pasarse por alto con ligereza porque implica una identidad de perspectiva y de sensibilidad: cuando tres dramaturgos escriben sendas obras importantes sobre el mismo tema, se llega a la conclusión de que el tema en sí mismo tiene una significación muy especial para el movimiento al que pertenecen. En cada uno de los tres dramas, como en el caso de *Don Álvaro,* la frustración del amor va inevitablemente seguida de la muerte de los amantes. Pero hay una evolución distinta. Piénsese que Martínez de la Rosa, escritor de transición, había evitado unir directamente el amor y la muerte en *La conjuración de Venecia,* donde Rugiero es ejecutado por el Consejo de los Diez por razones políticas, y las dos partes del tema están meramente yuxtapuestas. Larra da un gran paso hacia adelante: a Macías le matan y Elvira se suicida; en *Don Álvaro* la fórmula es a la inversa; mientras que en *El trovador* tanto el héroe como la heroína provocan su propia muerte. En todo caso la única salida es la muerte. La pérdida del amor no permite otra solución, pues concebir cualquier otra significaría aceptar una ley superior a la del amor humano. Hemos visto que, incluso cuando la alternativa es el amor divino, es inaceptable. Lo que hasta ahora no hemos visto es una relación directa entre el amor

frustrado y la muerte. Y aquí está. Ni Mansilla ni Isabel mueren por una causa externa. No recurren ni al asesinato ni al suicidio. Cuando los amantes se ven privados de la última esperanza de realizar su amor, mueren de un modo tan simple e inevitable como cuando se rompe la maquinaria de un reloj.

El problema esencial de Hartzenbusch en la obra es el de evitar que la emoción del final se hunda en el ridículo, imponiendo al público una total aceptación de la ficción escénica. Ayudado por el hecho de que la historia es una leyenda familiar y que por esto el final es conocido de antemano, Hartzenbusch combina una constante reiteración del tema vida = amor con una atmósfera intensamente lírica y poética. Cabe notar también que aquí el destino fatal del héroe está debidamente compensado por el de la heroína, cuando ésta se ve por su lado envuelta en una corriente de circunstancias adversas. Con la ayuda de este nuevo y eficaz recurso, Hartzenbusch consiguió replantear de un modo efectivo el tema original de Larra.

Hartzenbusch, después de *Los amantes*, escribió una serie de dramas sobre asuntos históricos que culminó con *La jura de Santa Gadea* (1845), basado en un incidente de la vida del Cid, que es lo más destacable de su producción posterior. Su obra restante, que comprende comedias de magia y dramas de tesis, teatro para niños y gran cantidad de traducciones y adaptaciones, ha sido justamente olvidada incluso por los eruditos. Lo mismo ha sucedido con la mayor parte de sus trabajos críticos y editoriales, aunque éstos se anticipen, en algunos casos, a los métodos y al rigor de la crítica moderna.

3. Otros dramaturgos y poetas

Entre los restantes dramaturgos románticos significativos se encuentra Joaquín Francisco Pacheco (1808-1845), recordado sobre todo por su obra exaltadamente romántica *Alfredo* (1835) que suscitó importantes comentarios de Espronceda, Ochoa y Donoso Cortés. Como la mayoría de dramaturgos románticos, cultivó el drama histórico sobre temas nacionales en

sus obras *Los Infantes de Lara* y *Bernardo del Carpio*. En una categoría similar a la de *Alfredo* está *Carlos II* (1837) de Antonio Gil y Zárate (1793-1861). Una tercera figura de interés es Patricio de la Escosura (1807-1878) con *Bárbara de Blomberg* (1837). Él es también autor de un romance histórico muy conocido «El bulto vestido de negro capuz», melodramática viñeta muy de época, sobre el conocido tema del amor y la muerte, y de varias novelas entre las que se encuentra *Los desterrados a Siberia* que, como es propio de la intolerancia romántica con respecto a la separación de géneros literarios, estaba escrita en una mezcla de verso y prosa.

La faceta desengañada y escéptica del romanticismo estuvo hábilmente representada por Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863), como puede verse en sus poemas, frecuentemente citados, «La mariposa negra» y «A la luna». Sin embargo, en su novela, injustamente olvidada, *De Villahermosa a la China* (publicada en varias partes, 1845-1858), la última obra importante de ficción subjetiva romántica, Pastor Díaz, como Rivas y otros, abandonó ese aspecto del movimiento romántico.

Con la ayuda de otros románticos menores como Salvador Bermúdez de Castro (1814-1833) y Mariano Roca de Togores, marqués de Molins (1812-1889), se podría formar una buena antología de composiciones en la vena sombría de los ya citados de Pastor Díaz. *María* (1840), fragmento poético demasiado extenso del íntimo amigo de Espronceda, Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892), es de una categoría similar. La existencia de este grupo, en línea con la perspectiva de Espronceda, contrasta con la ortodoxia y el tradicionalismo del último Rivas (y especialmente de Zorrilla que rompió definitivamente con aquélla) y proporciona una nueva prueba del abismo ideológico que separaba a los románticos españoles.

Mientras Pastor Díaz junto con Enrique Gil, al que pronto nos referiremos de nuevo, representaban, según Menéndez Pelayo, la capilla regional norteña de los líricos románticos españoles, Pablo Piferrer (1818-1848) y el padre Juan Arolas (1805-1849) representan respectivamente a los grupos de Barcelona

y Valencia. La temprana muerte por tuberculosis de Piferrer privó a España de un prometedor crítico y poeta. Sólo quedan de él dieciséis poemas, y más de la mitad de ellos son triviales. Pero de los restantes, al menos dos son muy originales —«Retorno de la feria» y «Canción de la primavera»— y revelan la influencia de las baladas populares que Piferrer había recogido. El último de los dos poemas fue incluido por Menéndez Pelayo en las *Cien mejores poesías líricas de la lengua castellana.* La obra en prosa más importante de Piferrer, *Recuerdos y bellezas de España* (1839) sugirió probablemente a Bécquer en 1854 la idea de su desafortunada *Historia de los templos de España.* J. Frutos Gómez de las Cortinas ha resumido la posición de Piferrer en la historia de la literatura española, describiéndole felizmente, aunque quizá con demasiado entusiasmo, como «el schlegeliano español más puro y el prebecqueriano de más hondura».[1]

4. Arolas

El padre Juan Arolas, sacerdote de la orden educadora de las Escuelas Pías, es una de las figuras más curiosas y patéticas del movimiento romántico. Después de completar sus estudios, estuvo enseñando desde 1835 hasta 1842 en el Colegio Andresino de Valencia, pero la mayor parte de su tiempo lo dividió entre el periodismo y la poesía. Igual que Zorrilla, repentizaba con una facilidad asombrosa y su producción fue considerable. Su primera colección de poesías, publicada en 1840, fue seguida por una edición de tres volúmenes en 1843, con ediciones póstumas en 1850, 1860 y 1879. El título de la edición de 1860, *Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales,* refleja las categorías a las que pertenecen la mayoría de sus poemas. Las últimas, las orientales, dejan entrever su deuda con Victor Hugo y la más somera comparación revela

1. «La formación literaria de Bécquer», *Revista Bibliográfica y Documental,* IV, 1950, pág. 77.

el alcance de ésta. De un modo parecido, Lamartine es la fuente de todos los poemas religiosos de Arolas, en los que la imitación es a menudo servil. Adelantándose a la evolución posterior de la poesía romántica, Arolas escribió sobre todo poemas narrativos, entre los que se encuentran leyendas y romances históricos bajo la influencia de Zorrilla y Rivas. Pero, a pesar de las excesivas influencias, Arolas ocupa un lugar especial en el romanticismo español por dos razones. La primera es la tendencia intensamente erótica de su poesía, en contraste con la clara tendencia romántica a idealizar y espiritualizar el amor como principio existencial (véase la característica referencia de Espronceda a la «mujer que nada dice a los sentidos» y la no consumación de las relaciones amorosas en el teatro y la narrativa románticos). El principio de «La favorita del sultán» es típico:

> Marcha despiadada y cruda
> Pues me quemas con tus besos
> Al lucir casi desnuda
> Tantas gracias y embelesos.
>
> [...] Tú te ríes y te alegras
> Cuando en mí los bríos faltan
> Mientras tus pupilas negras
> Ebrias de placer te saltan.

Esta aproximación carnal a lo femenino, con la mujer presentada puramente en función de sus sensuales atractivos físicos

> ¡Qué hermosas son tus pomas!
> Parecen dos palomas
> De venturosa cría
> Nacidas en un día [...]

no es solamente casi única en la poesía española de esta época, sino que anuncia uno de los temas principales del modernismo: el «Carne, celeste carne de mujer» de Darío. La otra característica importante de Arolas es la utilización de intensas imá-

genes de color en contraste con la marcada preferencia de Espronceda por el blanco y el negro. La utilización de colores ricos, calientes y brillantes, rojos, dorados y púrpuras, por parte de Arolas, presagia del mismo modo el estilo modernista.

En algunos de sus poemas más recordados, especialmente el emocionante «Sé más feliz que yo» y «Plegaria», aparece un acento de profunda frustración y melancolía, debido quizás a la tensión entre su temperamento erótico y las obligaciones clericales. Esto, junto con el constante agotamiento de energías impuesto por su rápida producción literaria y con el abuso de estimulantes, desequilibró su mente y murió demente tras varios años de trastorno mental.

5. TASSARA

La poesía de Gabriel García Tassara (1817-1875) representa la transición del romanticismo a esa poesía de preocupación político-social que Darío llamaba tan adecuadamente «baritonante». Muchos de los versos que han quedado en su colección de *Poesías* (1872) pertenecen al corto período de 1839 a 1842 y probablemente no ilustran del todo su evolución temprana. Estaba orgulloso de su formación clásica en Sevilla, pero no pudo resistirse a la atracción de la nueva escuela. La influencia de Espronceda en el romanticismo de Tassara es inequívoca, particularmente en aquellos poemas que reflejan su crisis religiosa de estos años («La noche», «Dios», «Meditación religiosa») y en su aproximación a la naturaleza, opuesta a la de E. Gil:

Dame nevados montes
Ceñudos horizontes
Y bosques ¡ay! de la creación hermanos:
Y playas y arenales
y fieros vendavales
y siempre embravecidos oceanos,
[...]

Pero al volver a la ortodoxia, Tassara aplicó su talento a la grandilocuencia (ya evidente en su gusto por los ritmos épicos de la octava real) en comentarios poéticos sobre el panorama político y social de Europa. Íntimo amigo y corresponsal de Donoso Cortés y ahora no menos profundamente tradicionalista, llegó progresivamente a creerse el poeta de «un mundo que se desmorona». A partir de entonces pregonó en verso su propia versión (y la de su amigo) de una Europa desesperadamente abocada a su propia destrucción y la profecía de su ruina:

Los tronos derretidos como cera,
Tronos y altares, leyes y blasones;
Los pueblos consumiéndose en la hoguera,
La Europa ardiendo como cien Iliones.

(«A Napoleón», 1841)

Los levantamientos de 1848 confirmaron su pesimismo y dieron origen a su poesía más apocalíptica, las «Epístolas» a Donoso y «El nuevo Atila», compensada por la confianza religiosa del «Himno al Mesías». Después de esto permaneció prácticamente en silencio. Sin embargo sus poemas fueron significativamente recogidos y publicados inmediatamente después de la revolución de 1868, sólo tres años antes de la aparición de *Gritos del combate* de Gaspar Núñez de Arce que «el poeta de la duda» encabezaría con significativo prólogo que más adelante veremos. De este modo, los críticos han podido ver en Tassara al poeta que, en un sentido, pasó su propia herencia de Quintana a Núñez de Arce.

6. Avellaneda

Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) aparece como la principal poetisa del período. Antítesis en muchos sentidos de su contemporánea de más edad, Fernán Caballero, tendía por la vía de Quintana, Heredia, Madame de Staël, Scott y

Chateaubriand hacia las actitudes románticas más extremas de Rousseau, Byron y sobre todo de George Sand. Nacida en Cuba, dejó la isla en 1836 para instalarse en Madrid en donde no dudó en incorporar a su vida privada los principios románticos de pasión y libertad.

Su primera colección de versos, *Poesías* (1841), comprendía unos cuantos poemas, especialmente el excelente soneto «Al partir» y una invocación «A la poesía», que revelan que incluso antes de su llegada a España era ya una poetisa plenamente lograda. En 1845 se llevó los dos primeros premios de un certamen poético organizado por el Liceo Artístico y Literario de Madrid y desde entonces fue una figura literaria reconocida. La muerte de su primer marido le inspiró dos «Elegías» que figuran entre sus mejores obras. Luego se dedicó progresivamente a temas religiosos, publicando en 1867, después de un largo retraso debido a la pérdida del manuscrito, un *Devocionario poético*. Mientras tanto, en 1850 había aparecido una segunda edición aumentada de sus *Poesías*.

Inevitablemente el amor es el tema principal de la poesía de la Avellaneda, aunque solamente unos pocos poemas, notablemente los dos que se titulan «A él», se refieran directamente a sus propias experiencias. En su referencia a la tristeza más que a la alegría como lazo de unión con la persona amada, se percibe un destello retrasado del mal del siglo romántico en su versión más ingenua. Pero la Avellaneda no se fija tanto en el papel del amor en relación con la vida en general, sino que más bien penetra en los estados de ánimo y en los conflictos emocionales internos relacionados con él. Su poesía se ha comparado con la de poetisas no hispánicas, especialmente Louise-Victorine Ackermann y Elizabeth Barrett Browning, ya por la alternancia de una emoción desenfrenada, casi feroz, y una tierna sumisión, ya por su consciente resignación ante el egoísmo amoroso masculino. En «Dedicación de la lira a Dios», «Soledad del alma» y «La cruz», la Avellaneda volvió a Dios desde el vacío espiritual que describió en un poema escrito poco antes de su primer matrimonio:

Yo como vos para admirar nacida,
Yo como vos para el amor creada,
Por admirar y amar diera mi vida,
Para admirar y amar no encuentro nada.

El eficaz cambio de metros, de endecasílabos a eneasílabos, en la mitad de «La cruz» revela la habilidad técnica de la Avellaneda, que también encontró su expresión en innovaciones métricas como las de «La noche de insomnio y el alba» y «Soledad del alma». Comprenden el verso de trece sílabas (4 + 9), un nuevo alejandrino (8 + 6 o 5 + 9) y versos de quince y dieciséis sílabas que, igual que las innovaciones de Zorrilla, anuncian el modernismo.

Aunque la fama de la Avellaneda radique en su poesía, sus contribuciones al drama y a la novela tienen una auténtica significación. Se recuerdan tres de sus novelas. *Sab* (1841), la más original, se considera como un hito en la literatura latinoamericana, siendo una de las primeras novelas «indianistas» que explotan el medio natural y social del Nuevo Mundo con fines literarios. *Dos mujeres* es más extremosa y contiene un fuerte ataque contra la institución del matrimonio. *Guatimozín* es una novela histórica con exceso de documentación, pero, al situarla en el México de los tiempos de la conquista, la escritora hace que sea lo suficientemente original para convertirla en una obra precursora. A las restantes novelas de la Avellaneda les falta la fuerza de las primeras, pese a sus valientes ataques contra las convenciones sociales.

Sus obras de teatro se encuentran entre las más sugestivas del desafortunado interregno por el que atravesó el teatro español entre 1845 y el nacimiento de la alta comedia a mediados de los años cincuenta. Comprenden *Leoncia* (1840), que tiene la originalidad para su época de no pertenecer ni a la comedia moratiniana ni al pleno drama romántico, y unas cuantas obras históricas (*Alfonso Munio*, 1844; *El príncipe de Viana*, 1844; y *Egilona*, 1846) que combinan la pasión romántica con escenas clave singularmente sorprendentes y la influencia ligeramente

anacrónica de Quintana. Más tarde se apuntó unos éxitos asombrosos con dos dramas bíblicos, *Saúl* (escrito en 1846, publicado en 1849) y *Baltasar* (1858), su obra maestra. Las dos obras se podrían interpretar como expresión, respectivamente, de los aspectos agresivo y depresivo del romanticismo. En tanto que Saúl reitera las tan conocidas actitudes de rebelión cósmica, Baltasar se queja en tono familiar de

> este infecundo fastidio
> contra el cual en balde lidio
> porque se encarna en mi ser.

Como en todos los dramas que se destacan dentro de la tradición romántica después de 1845, se destaca paladinamente la supervivencia de actitudes y situaciones típicas, reelaboradas a menudo de un modo original, como en estas dos obras de la Avellaneda o en el caso de *Locura de amor* de Tamayo, pero faltas de esa expresión simbólica del enigma de la vida y del sentido de la fatalidad de la verdad, que son dos de los sellos de las grandes obras maestras románticas.

La otra poetisa romántica de relativa importancia es Carolina Coronado (1823-1911). Precoz como la Avellaneda, publicó su primera y única colección de *Poesías* en 1843 (reeditadas en 1852, 1872 y 1953). Luego escribió dos obras de teatro (*Alfonso IV de León* y *Petrarca*) y novelas (*Paquita*, 1850; *La Sigea*, 1854), pero estas últimas tuvieron escaso éxito. Se le recuerda por unos pocos poemas, en particular «El amor de los amores», conocida y antologada pieza que expresa con una idealización casi mística la imagen del amante perfecto soñada por cualquier muchacha. Muchos de sus restantes poemas tratan de temas relacionados con la naturaleza, especialmente sobre flores (su famoso «La rosa blanca» y «Al lirio», «A la amapola»), sobre aves o sobre temas convencionalmente sentimentales que se ajustan a su tono habitual de suave melancolía.

7. ZORRILLA

El funeral de Larra, al que asistió prácticamente toda figura literaria de importancia excepto Espronceda, que estaba enfermo, se convirtió en una especie de mitin público en favor del romanticismo, con discursos y lecturas poéticas ante una inmensa muchedumbre. Al final de la ceremonia y con una elegía leída junto a la tumba, se dio de pronto a conocer de un modo destacado la última figura de importancia aparecida en los años treinta. Era José Zorrilla y Moral (1817-1893). Hijo de un inflexible funcionario carlista que el advenimiento del liberalismo envió al exilio, Zorrilla había abandonado sus estudios de leyes en la universidad de Valladolid y llevaba una descuidada vida bohemia en Madrid. Del cementerio fue llevado triunfalmente al Parnasillo y presentado a sus principales miembros. Poco después, se encontró en la redacción de *El Español*, el antiguo periódico de Larra, junto con Espronceda, su ídolo y pronto íntimo amigo suyo. En el mismo año 1837, apareció su primer libro de poesía. Le siguieron una sucesión de escritos tan asombrosamente rápida que, por agosto de 1839, Zorrilla tenía ya en su haber seis colecciones de poemas y dos obras de teatro sin publicar.

En ese mes se casó con doña Florentina O'Reilly, una atractiva viuda venida a menos, unos dieciséis años mayor que él, y publicó su séptima colección de poemas. Esto, junto con los inmensamente populares *Cantos del trovador*, que también habían empezado ya a salir, le sitúan en la cumbre de su potencia creadora. Una colaboración casual con García Gutiérrez le había llevado a las tablas con *Juan Dándolo*, escrita en tres o cuatro días, en julio de 1839. A ésta siguieron otras escritas a la misma pasmosa velocidad y en marzo de 1840, sólo quince días después de estrenar su tercera obra de teatro, logró un resonante éxito con la primera parte de *El zapatero y el rey*. En los dos años siguientes alumbró una docena de obras más, incluida la famosa obra en un acto, *El puñal del godo* —que «en horas veinticuatro / pasó de las Musas al teatro»— y el resto de los

Cantos del trovador cuyo tercer volumen apareció en junio de 1841. Finalmente en marzo de 1844, Zorrilla puso en escena el último drama romántico realmente importante y el más rentable de todos, *Don Juan Tenorio.*

En la última parte de su vida Zorrilla siguió produciendo nuevas colecciones de poesía, leyendas y, a sus sesenta años, dos largos poemas históricos, *La leyenda del Cid* (1882) y *Granada mía* (1885); pero aparte de sus entretenidas memorias, *Recuerdos del tiempo viejo* (1883), casi nada de lo que escribió tras el *Don Juan* ha vuelto a ser reeditado. Poeta narrativo y dramaturgo esencialmente, su fama reside en sus leyendas y tradiciones en verso, *Cantos del trovador,* y algunas obras de teatro encabezadas por el siempre popular *Don Juan.*

A sus poesías líricas más cortas les falta evidentemente profundidad de sentimiento y visión original. Entre las más tempranas, algunas llevan la marca del pesimismo romántico. Pero ni en su obra como conjunto ni en lo que sabemos de su vida hay nada que sugiera que alguna vez hubiera experimentado algo semejante a una crisis intelectual o espiritual. Él veía la poesía no como fruto de meditación, expresión imperecedera de una verdad, sino como efusión espontánea de la inspiración que apelara elementalmente a las emociones y sensaciones del lector. La veía además en función del éxito popular, como fuente de fama y reputación para el mismo poeta. Le faltaba espíritu crítico e inquisitivo y se contentaba con tomar las ideas mostrencas de las mismas fuentes nacionalistas y tradicionales donde encontraba sus temas. Su perspectiva no varió sustancialmente y quedó consignada tanto en la prosa en la dedicatoria de su segundo tomo de poemas como en los versos de la introducción a sus *Cantos del trovador,* una y otros igualmente famosos. En la primera escribe:

> Al publicar el segundo [tomo] he tenido presente dos cosas, la patria en que nací y la religión en que vivo. Español, he buscado en nuestro suelo mis inspiraciones. Cristiano, he creído que mi religión encierra más poesía que el paganismo.

En la segunda:

Mi voz, mi razón, mi fantasía
La gloria cantan de la patria mía.
Venid, yo no hollaré con mis cantares
Del pueblo en que he nacido la creencia;
Respetaré su ley y sus altares.
En su desgracia a par que en su opulencia
Celebraré su fuerza o sus azares,
Y fiel ministro de la gaya ciencia,
Levantaré mi voz consoladora
Sobre las ruinas en que España llora.

El reconocimiento implícito que Zorrilla hace en estos dos pasajes de la existencia de una poesía de tendencias poco ortodoxas, no es menos importante que la explícita repulsa que le inspira. El último le señala, después de Rivas (cuyos *Romances históricos* ejercieron una influencia básica en su formación como poeta), como el poeta más sobresaliente del romanticismo conservador e historicista en oposición a Espronceda, que representó la otra tendencia. Durante el resto del siglo los jóvenes literatos se escindieron como partidarios de uno o de otro. Se podría argüir en favor de Zorrilla que los poemas se hacen con palabras y no con ideas, pero de ahí se seguiría que las palabras deben ser cuidadosamente elegidas y sutilmente dispuestas, de modo que produzcan el máximo efecto estético. La velocidad a la que Zorrilla escribía habitualmente excluyó tal posibilidad y propició sus fallos característicos: el predominio de la imaginación sobre el sentimiento, de la descripción sobre la acción y de la grandilocuencia sobre la expresión poética natural. Pero no siempre fue así. Sus conocidos versos

Yo soy la voz que agita, perdida en las tinieblas,
La gasa transparente del aire sin color,
que sobre el tul ondula de las flotantes nieblas,
que del dormido lago se mece en el vapor.

son tan diáfanos e inquietantes como los más característicos de

Bécquer. Su utilización de expresiones de color, su dominio de los ritmos y de las formas métricas así como su absoluta dedicación a la poesía, prenuncian, en otro orden de cosas, a Darío. Los críticos que investigan los orígenes de la renovación modernista del lenguaje poético harían bien en revisar la obra de Zorrilla.

La contribución más original de Zorrilla a la poesía romántica fue el descubrimiento de la leyenda tradicional, en la que, con una asombrosa eficacia, aplicó el estilo dramático y la plasticidad de Rivas a historias milagrosas que habían formado parte de las creencias populares a lo largo de las generaciones. En sus mejores leyendas («Para verdades el tiempo y para justicia Dios», «A buen juez, mejor testigo», «El capitán Montoya», «Margarita la tornera»), el suspense de la trama alterna con la emoción, el diálogo dramático con la descripción lírica y la intervención milagrosa proporciona imprevisibles y sugestivas rupturas. Pero sus historias son lineales, sin ninguna significación que vaya más allá de su reelaboración de una tradición popular. Aquí, como en toda su producción, la hipoteca estética de Zorrilla es su misma facilidad.

Durante los años cuarenta, su éxito como dramaturgo rivalizó con su fama de poeta. Después de *El zapatero y el rey* (1840-1841) y *El puñal del godo* (1842), al final de la década de los cuarenta se apuntó un último éxito, realmente resonante, con *Traidor, inconfeso y mártir* (1849). Pero su obra dramática había alcanzado ya su punto culminante en 1844 con el *Don Juan Tenorio.* La significación y gran parte del éxito popular de esta obra se debe al modo con que Zorrilla reconcilia el ideal de amor romántico con los valores tradicionales en que creía y con los que alentaba su público. En obras anteriores hemos visto al ideal de amor, constituido en último soporte existencial, entrar en conflicto con la religión. Aquí se le destituye de esta posición y se le reintegra a uno de sus papeles convencionales: el de proporcionar un cauce a través del cual la gracia y el perdón divinos puedan alcanzar al pecador empedernido. Mientras en *El trovador* el amor de Leonor por Manrique des-

plaza a la religión en sus espíritus y triunfa sobre ésta en la primera prueba, el amor de Inés por Don Juan no crea en ella ningún conflicto. Solamente compensa la falta de religión de Don Juan. Marcadamente sentimentalizado y despojado de cualquier implicación existencial, el amor encuentra su lugar en el marco religioso de la obra como una víctima sacrificial que Inés ofrece a Dios en beneficio de Don Juan. En vez de plantear un problema, lo resuelve. Es simplemente un saldo acreedor acumulado por Inés que se le permite transferir a la cuenta espiritual de Don Juan.

Con el ideal de amor romántico puesto así en confortable armonía con las creencias tradicionales, se termina el breve período de preponderancia del teatro romántico propiamente dicho y se puede poner un adecuado punto final a nuestra consideración del romanticismo en general.

Capítulo 4

LA PROSA POSROMÁNTICA. EL COSTUMBRISMO, FERNÁN CABALLERO Y ALARCÓN

La desintegración del movimiento romántico, acelerada por sus propias divisiones internas y por la violenta oposición de los críticos de mentalidad tradicional, ocurrió prematuramente a principios de los años cuarenta. La señala sintomáticamente la muerte de Espronceda en 1842 a los treinta y cuatro años. Con esto, y tras el suicidio de Larra cinco años antes, quedaron eliminados dos de los líderes del movimiento cuando ambos se hallaban todavía en pleno afán creador. Aunque, como Allison Peers ha indicado,[1] 1840 fue el *annus mirabilis* de la lírica con importantes colecciones de Espronceda, Pastor Díaz, S. Bermúdez de Castro, García Gutiérrez, Arolas y M. de los Santos Álvarez, e incluso un primer tomo de poemas de Campoamor; y aunque en 1841 perdurara el entusiasmo al aparecer *El diablo mundo*, los *Cantos del trovador* de Zorrilla, los *Romances históricos* de Rivas, además de colecciones de Ochoa y otros, hay que reconocer que la mayoría de las obras editadas entonces se escribieron en los años inmediatamente anteriores. Fue una manifestación retrospectiva, y, en ese sentido, los debates del Ateneo y del Liceo durante la primera mitad de 1839, centrados —sorprendentemente— en la cuestión de las unidades, con contribuciones muy desvaídas de Alcalá Galiano, Hartzenbusch, Escosura y Espronceda, habían indicado ya que el movimiento romántico estaba comenzando su declive en favor de lo que

1. *Historia del movimiento romántico español*, II, Madrid, 1954, pág. 256.

Allison Peers denomina el «eclectismo», sociológicamente correspondiente con el mundo moral de la «década moderada» (1843-1854).

Los románticos supervivientes continuaron explotando las seguras posibilidades del romanticismo «histórico», sobre todo en el teatro y en la poesía narrativa. Pero hasta 1868, el romanticismo «contemporáneo» sucumbió en gran parte frente a un período de reacción ideológica que acusó de falsa su recién descubierta visión del mundo o, en caso de ser verdadera, de subversiva y disolvente, sosteniendo que debía ser apartada del conocimiento público. Esta reacción, más que el llamado «eclecticismo», fue el rasgo predominante de las décadas centrales del siglo XIX.

1. La continuación del debate

El lazo de unión entre el movimiento romántico y la literatura conservadora que entonces empezaba a surgir viene auspiciado por la segunda fase del debate sobre el romanticismo, que continuaría dominando el panorama literario mientras duró su empuje inicial, con un punto culminante en el año 1837. En un capítulo anterior lo dejamos en el momento crítico en que Alcalá Galiano lanzaba el concepto de *romanticismo actual* en contraste con la interpretación de los críticos «fernandinos». Un escolio de esta idea se advertía en el manifiesto de Larra en 1836, aunque, como sabemos, le hallara fuertes reparos en su reseña del *Antony* en el mismo año. Pero mientras tanto, el análisis más esclarecedor y penetrante de aquellos aspectos del romanticismo que le unen, pasando por el fin de siglo, con nuestra propia época, lo había hecho Pastor Díaz en su introducción a una colección de poemas de Zorrilla en 1837. Enfatizando justamente los temas de la duda y la desesperación como rasgos dominantes de la poesía romántica, e interpretándolos a su vez con referencia a la desintegración de las creencias intelectuales, religiosas o morales generalmente aceptadas, expone el carácter

principal del movimiento y explica la violenta oposición que provocó. Poco conocida y todavía menos citada, su declaración merece ser reproducida en toda su extensión:

> En el estado actual de nuestra indefinible civilización, la poesía como todas las ciencias y artes, como todas las instituciones, como la pintura, la arquitectura y la música, como la filosofía y la religión, han perdido su tendencia unitaria y simpática, y sus relaciones con la humanidad en general, porque no existiendo sentimientos ni creencias sociales [esto es, creencias socialmente cohesionadoras, aceptadas por la colectividad] carece de base en que se apoye [...] Hay [en contraste con épocas en que la gente está afortunadamente unida por «la comunión de sus ideas»] épocas tristes para la humanidad en que estos lazos se rompen, en que las ideas se dividen y las simpatías se absorben; en que el mundo de la inteligencia es el caos, el del sentimiento el vacío; en que el hombre no ejercita su pensamiento sino en el análisis y en la duda, y no conserva su corazón sino para sentir la soledad que le rodea y el abismo de hielo en que yace. Entonces el genio puede volar aún, pero vuela como el Satanás de Milton, solitario por el caos: el sol le causa pena, la belleza del mundo envidia. Su poesía es solitaria como él, y como él triste y desesperada. Canta o más bien llora sus infortunios, su cielo perdido, el fuego concentrado en su corazón, las luchas de su inteligencia y las contrariedades de su enigmático destino [...] los himnos que debían consagrarse a una religión de amor serán solamente gritos de desesperación y de impío despecho, o extravíos de un abstracto y estéril misticismo. Tal es a mis ojos el carácter de la época presente, tal es también su poesía dominante, la poesía elegíaca actual, poesía de vértigo, de vacilación y de duda, poesía de delirio, o de duelo, poesía sin unidad, sin sistema, sin fin moral, ni objeto humanitario, y poesía sin embargo que se hace escuchar y que encuentra simpatías, porque los acentos de un alma desgraciada hallan dondequiera su cuerda unísona, y van a herir profunda y dolorosamente a todas las almas sensibles en el seno de su soledad y desconsuelo.

Pero antes de que Pastor Díaz hubiera escrito estas palabras o Larra hubiera reaccionado con indignación ante su expresión en la obra de Dumas, Lista había ya advertido varias veces que el romanticismo se apartaba de la fidelidad a los valores morales cristianos, cosa que, *junto* con los críticos «fernandinos», se esforzó en ver como su esencia. Sus palabras encontraron un eco cada vez más severo cuando los autores españoles siguieron el ejemplo francés. Entre 1837 y 1842 Salas y Quiroga, Mesonero Romanos, E. Gil, Ventura de la Vega, y Mora, todos ellos, acusaron al romanticismo de favorecer la inmoralidad y la impiedad.

Algunos románticos se prestaron rápidamente a rechazar estos cargos. Ochoa, ya en 1835, había notado que había gente «para quienes la palabra *romántico* equivale a hereje, a peor que hereje, a hombre capaz de cometer cualquier crimen» y ridiculizó la idea. Dos años más tarde, los redactores de *No Me Olvides*, en su primer número, negaban indignados que la esencia del movimiento fuera «esa inmoral parodia del crimen y de la iniquidad, esa apología de los vicios» como se había sugerido a menudo y afirmaban en cambio que «en nuestra creencia es el romanticismo un manantial de consuelo y pureza».

Otros escritores románticos eran menos ingenuos y, como Ochoa y Pastor Díaz, citaban en su propia defensa al espíritu de la época. Entre éstos el más sincero fue Salvador Bermúdez de Castro que, en la introducción a sus *Ensayos poéticos* (1840), escribió:

> Tal vez en estos ensayos hay algunos que son triste muestra de un escepticismo desconsolador y frío. Lo sé, pero no es *mía* la culpa: culpa es de la atmósfera emponzoñada que hemos respirado todos los hombres de la generación presente: culpa es de las amargas fuentes en que hemos bebido los delirios que nos han enseñado como innegables verdades. La duda es el tormento de la humanidad, y ¿quién puede decir que su fe no ha vacilado? Sólo en las cabezas de los idiotas y en las almas de los ángeles no hallan cabida las pesadas cadenas de la duda.

2. La reacción antirromántica: Balmes, Donoso Cortés

A la luz de las repetidas acusaciones de ateísmo e inmoralidad y de la franca admisión por parte de los románticos más honestos de que los absolutos morales y religiosos habían sido seriamente minados, no es difícil ver por qué entonces tuvo lugar una reacción. Tan pronto como se hicieron notar las consecuencias de declaraciones tales como las de Pastor Díaz y Bermúdez de Castro, la opinión intelectual ortodoxa clamó por la reafirmación de que las ideas y creencias, sobre las que se pensaba que dependía la estabilidad y cohesión de la sociedad, estaban todavía firmemente asentadas. Dos figuras sobresalieron en la defensa de esta aseveración: Balmes y Donoso Cortés, de quienes Menéndez Pelayo pudo escribir que «ellos compendian el movimiento católico en España desde 1834 a 1852».

Se recuerda a Jaime Balmes (1810-1848), sacerdote y profesor del seminario de Vic, por sus enérgicos intentos de dar nueva vida a los estudios filosóficos en España sobre una base escolástica ortodoxa, matizada por evoluciones del pensamiento más recientes y sobre todo por el uso del sentido común. *El protestantismo comparado con el catolicismo en sus relaciones con la civilización europea* (1844) y *Cartas a un escéptico en materia de religión* (1846) eran vigorosas reafirmaciones de la religión tradicional, mientras que con *El criterio* (1845), su obra más popular, se dirigía directamente al público lector en general, dejando de lado a los filósofos contemporáneos. En ella evita cualquier intento de tratar seriamente los temas suscitados por la crítica filosófica contemporánea, burlándose a veces de ellos, o procurando relegarlos a la categoría de misterios que no es dado al hombre comprender y cuyo estudio *no solamente* es estéril sino peligroso para el individuo y la sociedad. El conjunto de esta aproximación se fundaba en la apelación a un robusto, práctico sentido común y se dirigía claramente a la mentalidad de la clase media. La importancia que tiene para nuestro estudio reside en el hecho de que culpaba a los románticos de

haber provocado la situación que requería sus esfuerzos de réplica. Censurando los escritos románticos como calamidad pública, abogaba por poner en su lugar una literatura basada exclusivamente en un retorno a los más ortodoxos principios de religión y moralidad.

Juan Donoso Cortés, después marqués de Valdegamas (1809-1853), político, diplomático y orador, fue durante el mismo período el gran portavoz del conservadurismo tradicional. De tendencias originalmente liberales, escribió, como Espronceda, una crítica favorable al *Alfredo* (*La Abeja*, 25 de mayo de 1835) de su amigo Pacheco, a pesar de que esta obra fue uno de los dramas románticos más subversivos. Luego abandonó el liberalismo y, tras una resonante conversión, la primera de las varias que hubo entre los escritores románticos, salió en defensa de los valores tradicionales. Su *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851) completó eventualmente el de Balmes sobre el catolicismo y el protestantismo. Mientras tanto, había inevitablemente cesado de defender el romanticismo «actual» y encontró su lugar natural entre los abogados de la rama «histórica» del movimiento. Declarando en el *Ensayo...* que el «análisis» era blasfemo y condenando como los otros la «negatividad» de la época, Donoso alabó desde el punto de vista práctico y utilitario «la belleza de las soluciones católicas».

La insinuación no tardó mucho tiempo en ser acogida. En una carta a un amigo, Fernán Caballero, que había de ser pronto alabada por Rivas por la solidez de su punto de vista literario, católico y moral, definió su tarea novelística como «hacer una innovación, dando un giro nuevo a la apasionada novela, trayéndola a la sencilla senda del deber». «Bajo este punto de vista», afirma, «admiro y simpatizo con el marqués de Valdegamas». El propósito confesado de su obra era «inocular buenas ideas en la juventud contemporánea».

La novela no había sido hasta entonces resucitada con éxito en España. Ya nos hemos referido al intento por parte del gobierno en 1799 de suprimir la publicación de novelas de

todo tipo. Los moralistas deploraban su perniciosa influencia, los hombres de letras las despreciaban como algo esencialmente frívolo, indigno de la literatura. Desde principios de siglo hasta 1823, fecha de *Ramiro, conde de Lucena* de Rafael Húmara, a partir de la cual puede decirse que se inicia la moda de la novela histórica romántica, no apareció en España ni una sola novela original significativa. Pero las novelas extranjeras, en versión original y traducidas, eran todavía leídas con avidez. Las novelas conocidas para un español culto de principios de los años veinte pertenecían en general a dos grupos: novelas morales principalmente de escritoras como las señoras de Cottin, Genlis y Montolieu y sus equivalentes inglesas, junto con Florian, Richardson y Fielding, y novelas «libertinas» de Voltaire, Crébillon, Rousseau y Laclos que eran importadas clandestinamente y que figuraban en la lista de prohibiciones a la par del mismo Bernardin de Saint-Pierre y de Chateaubriand.

3. La novela histórica

Con la aparición de numerosas traducciones de Walter Scott entre 1829 y 1832 el terreno estaba abonado para la moda de la novela histórica romántica, que duró sin interrupción hasta mitad de siglo. Ya hemos observado algunas contribuciones a ella de López Soler (1830), Espronceda (1833), Larra (1834) y Martínez de la Rosa (1837-1846). Ochoa con *El auto de fe* (1837), Escosura con *Ni rey ni Roque* (1835), Miguel de los Santos Álvarez con *La protección de un sastre* (1840) y muchos otros siguieron su ejemplo. Entre otros podemos mencionar especialmente a Joaquín Telesforo Trueba y Cossío (1799-1835) cuyas novelas en inglés (*Gómez Arias*, 1828, traducida al castellano en 1831; *The Castilian*, 1829, traducida en 1845; *The Incognito*, 1831), publicadas en su exilio en Londres, no sólo anteceden y superan las de López Soler sino que además, mientras en España las influencias extranjeras estaban a punto

de echar a pique a los escritores originales, daban la batalla con éxito en el propio campo enemigo. Al final de la década, *Lorenzo* (1836) y *El templario y la villana* (1840) del catalán Juan Cortada y Sala merecen la recomendación especial de R. F. Brown.[2]

Sin embargo, la obra culminante de la novela histórica romántica es incuestionablemente *El señor de Bembibre* (1844) de Enrique Gil y Carrasco (1815-1846). Llegado a Madrid como estudiante de leyes en 1836, Gil fue protegido, como García Gutiérrez, por Espronceda que le introdujo en el Liceo y más tarde le encontró un trabajo en la Biblioteca Nacional. Luego fue testigo del testamento de su amigo y leyó una elegía junto a su tumba. Destinado por González Brabo para un cargo diplomático en Berlín, murió allí de tuberculosis.

La poesía de Gil refleja la influencia de Espronceda pero en un tono menor, y es recordado principalmente por sus poemas contemplativos y sobre la naturaleza como «La violeta» (1839), que ocupa un lugar único dentro de un movimiento en gran parte insensible al paisaje excepto en sus violencias meteorológicas. Sus primeros escritos en prosa comprenden interesantes críticas de poesía contemporánea y algunos cuadros de costumbres descriptivos que tratan de su Bierzo nativo. Sin embargo lo que caracteriza especialmente su ficción novelesca es el conflicto entre la religión y el destino adverso que ya hemos advertido como rasgo prominente de ciertos dramas románticos. Aquí Gil, sin abandonar la desesperada melancolía y la angustia espiritual visible en su poesía, se decanta firmemente por la religión, como Zorrilla en *Don Juan Tenorio* (publicado en el mismo año que *El señor*).

Hay pocas obras que ilustren con más claridad que *El señor de Bembibre* sobre el conflicto entre la perspectiva romántica y los valores tradicionales. No es ésta, en efecto, una novela en que se vea la fe y la conformidad con la voluntad de Dios como respuesta a los problemas de la vida. Se trata de un relato que

2. *La novela española, 1700-1850*, Madrid, 1953.

en el plano ideológico manifiesta la característica tendencia romántica de revelar, a través de historias de repetidas desgracias arbitrarias, una falta de confianza en cualquier esquema de cosas ordenado por la divinidad, aunque, en lugares centrales de la narración, las convicciones cristianas de Gil se reafirmen. Álvaro se lleva a Beatriz de un convento, pero, al intervenir su confesor, le permite volver a él. Beatriz, afectada por una enfermedad en el momento justo en que, por fin, puede realizarse su matrimonio con Álvaro, muere edificantemente y Álvaro se hace monje. No parece que el autor se haya percatado de la flagrante contradicción entre estos sucesos y el tema general de la obra. Al final, no hay ningún intento de armonizarlos con éste. El conflicto, tan evidente para el lector moderno, permanece sin resolver: los dos aspectos del libro están simplemente yuxtapuestos y al lector no le queda sino reorganizar su equivocidad.

La novela se distingue también por su escenario leonés, concretamente berciano. Aunque no sea la primera novela en introducir el regionalismo en la ficción romántica, es el caso más conocido y, teniendo en cuenta su popularidad, contribuyó ciertamente a la moda posterior. Todavía más memorables son las descripciones de paisaje y escenarios naturales, que constituyen un rasgo importante de la originalidad de la novela. Aunque su ritmo decae hacia el final y sus personajes, especialmente el perverso Conde de Lemus, están considerablemente exagerados, sigue siendo la más legible entre las principales novelas históricas románticas.

El señor de Bembibre fue una de las últimas novelas históricas de la época en hacer un uso serio de la documentación erudita, siguiendo la moda iniciada por Scott. Al final de los años cuarenta hay un marcado cambio de orientación hacia historias de aventuras puramente imaginativas, situadas en un pasado convencional que no presta ninguna atención al rigor histórico o a la reinterpretación de acontecimientos pasados.

Mientras tanto había aparecido una importante influencia nueva: la de Eugène Sue, seis de cuyas novelas fueron traduci-

das en 1844. Su éxito minimizó incluso el de Scott y produjo un diluvio de imitaciones entre las que se encontraba *María o la hija de un jornalero* (1845-1846) de Ayguals, dedicada a Sue (con cuyas traducciones y ediciones hubo de lucrarse largamente), que incorporaba una protesta social característicamente sentimental y una defensa paternalista de las clases menesterosas en la que no es difícil ver las auras del llamado «socialismo utópico». Un elemento nuevo en las novelas de Sue y sus imitadores fue la introducción de personajes pertenecientes a las clases bajas de la sociedad. Ya habían aparecido más o menos fugazmente en algunos dramas románticos. Pero no hay que olvidar que Trueba y Cossío, por ejemplo (quien en esto tipifica a los autores de las primeras novelas históricas), «no sintió la mínima simpatía por las gentes del pueblo y las consideró como material literario o como extrañas variedades zoológicas vistas con irónico desdén» (García Castañeda). Al situar la acción en su propio siglo, Ayguals (en otras de sus novelas como *El tigre del Maestrazgo*, 1846; *La marquesa de Bellaflor*, 1847; *La bruja de Madrid*, 1849) coincide con Escosura (*El patriarca del valle*, 1846-1847) y con José María Riera y Comas (*Misterios de las sectas secretas o el francmasón proscrito*, 1847-1852), los cuales, a la vez que imitaban también a Sue, se interesaban por los sucesos recientes y por la expresión de ideas políticas y sociales. Con esto la literatura, al menos la popular, descubre de nuevo su conciencia social. Zavala cita al crítico F. J. Moya, quien, en 1848, pudo afirmar:

> No se exige únicamente a la novela que entretenga, sino que analice... que instruya, que favorezca y produzca el progreso... que pulverice los vicios sociales y que descorra el velo que oculta los destinos.

Quizá no sea enteramente casual que la censura previa de novelas, abrogada en 1834, se restableciese en 1852 y durase hasta la revolución de 1868.

Mientras en *María* tenemos el germen de una novela natu-

ralista, en *El patriarca* y *Misterios* (epígrafe que abundó tras *Los misterios de París* de Sue) nos empezamos a acercar al mundo de los *Episodios nacionales* de Galdós. La popularidad de los novelones, publicados a menudo por entregas semanales en periódicos y revistas (de ahí el nombre de novelas por entregas o folletines) coincidió con la extensión del número de personas capaces de leer y escribir, que pasó del 10 por ciento en 1841 al 25 por ciento en 1860 y desde entonces progresivamente hasta el 47 por ciento en 1901. Desde el punto de vista de la historia literaria el renovado interés por la novela popular, indicado por la aparición durante los años setenta de importantes libros de Zavala, Ferreres, Ferreras y Romero Tobar, nos recuerda la doctrina formalista del progresivo envejecimiento de los géneros literarios. En este caso se trata de la superación de las convenciones que gobernaban la composición de las novelas románticas. La función histórica de la novela popular habría sido la de ir acumulando una nueva serie de convenciones narrativas que fuese capaz de ofrecer finalmente una alternativa a las vigentes. El que el influjo del novelón siguiese ejercitándose hasta (y quizá después de) la obra de Baroja, subraya la importancia de la novela popular como fuerza renovadora, sobre todo en el período anterior a 1868.

4. El cuadro de costumbres: Mesonero Romanos y Estébanez Calderón

Lo que tienen en común la novela histórica romántica y el folletín es su indiferencia respecto a la observación de la realidad contemporánea. Ni Gil y Carrasco ni Fernández y González concebían la novela como algo inserto en el marco de la sociedad española en que vivían; además, tanto Mesonero Romanos como Fernán Caballero afirmaban que tal novela ni siquiera tendría público.

Las investigaciones de R. F. Brown y de J. F. Montesinos

han refutado esta afirmación.[3] Pero el hecho es que, antes de mitad de siglo, la novela de costumbres quedó al margen. La tarea de preparar al público para novelas con un marco contemporáneo reconocible corresponde aún al cuadro de costumbres. Aunque se dice frecuentemente que los orígenes del género se remontan al menos hasta el *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes y la novela picaresca en general, el cuadro de costumbres tal como nosotros lo conocemos surgió a fines de los años veinte en la revista *Cartas Españolas*, esencialmente bajo la influencia del escritor francés Joüy. Prácticamente todos los principales escritores románticos (incluidas figuras tales como Rivas y Espronceda) escribieron al menos un cuadro ocasional y el género abarcaba una amplia variedad de temas, desde las costumbres y trajes regionales hasta los rasgos más pintorescos de la política, la vida ciudadana y la administración, y empleaba muchos estilos distintos, desde el meramente descriptivo y expositivo hasta el brutalmente satírico. En ausencia de una novela genuinamente española que reflejara la vida de la época, se debe considerar el cuadro de costumbres como lo más cercano a la realidad que ofrece la prosa de este tiempo.

Javier Herrero en un importante artículo («El naranjo romántico», *HR*, 46, 1978) analiza las diversas concepciones del costumbrismo. En primer lugar, «costumbrismo sería aquel género literario que se propone la descripción, no de un carácter o de unos caracteres individuales, sino de formas de vida colectiva, de ritos y hábitos sociales». Así Correa Calderón define el cuadro de costumbres como «pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo». En segundo lugar, y enfocado históricamente, el cuadro de costumbres nace entre los novelistas y escritores satíricos de comienzos del siglo XVII, crece entre los folletines satíricos del XVIII y culmina en el auge del periodismo en la primera mitad del XIX. Es decir, el cuadro de costumbres se entronca con el

3. *La novela española, 1700-1850*, cit., especialmente pág. 32.

ensayo. Finalmente, cabe ver en el costumbrismo un movimiento literario esencialmente romántico que «refleja dos importantes corrientes de la época: la profundización del sentimiento nacionalista e, íntimamente ligada a ella, la conmoción espiritual producida por las guerras napoleónicas y las transformaciones sociales que las siguieron».

Su relación con el tradicionalismo y con el romanticismo histórico es muy íntima, especialmente por dos razones. Como Larra, los costumbristas eran penosamente conscientes de que la sociedad española estaba en una fase de rápida transición, casi rayana en crisis de nacionalidad. Pero, al contrario de Larra, parte de cuya frustración surgió del contraste entre su ideal de progreso y la incapacidad del gobierno y la sociedad burguesa de su tiempo para realizarlo, tenían una visión ampliamente conservadora, al menos en literatura. Una de sus principales preocupaciones era «fijar lo perecedero»:[4] conservar descripciones del modo de vivir típicamente español antes de que desapareciera. El casticismo es un rasgo principal del costumbrismo como subsidiariamente lo es el moralismo, y no es accidental que Mesonero Romanos fuera uno de los líderes de la reacción en contra de la supuesta inmoralidad del romanticismo. Era inevitable que, al describir el modo de vivir típicamente español, los costumbristas defendieran los valores tradicionales. Junto a estos dos, un tercer elemento de menor importancia que contribuyó a la boga del cuadro de costumbres fue el deseo de contrarrestar el efecto de las caricaturescas descripciones de la España de pandereta que los escritores románticos, franceses en particular, hacían circular.

Aparte de Larra, cuyo periódico *El Duende* de 1828 contiene ya unos incipientes ejemplos del cuadro que luego habían de tener un desarrollo triunfal en su obra posterior, los dos mayores exponentes del género son «El curioso parlante», Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) y «El solitario», Se-

4. J. F. Montesinos, *Fernán Caballero, ensayo de justificación*, México, 1961, pág. 83.

rafín Estébanez Calderón (1799-1867). Mesonero fue el más precoz y prolífico, iniciando su contribución al costumbrismo con *Mis ratos perdidos* (1822), cuyos doce cortos capítulos son ya cuadros de costumbres en miniatura que anuncian su obra posterior. Después de describir el medio físico en su *Manual de Madrid* (1831), una guía de la ciudad, al año siguiente empezó a publicar artículos que se convertirían en el *Panorama matritense* (1835), su primera y mejor colección de cuadros maduros en los que describe la vida de la ciudad y las costumbres de la gente. En lo sucesivo encontró en las calles de la capital una materia prima satisfactoria, aunque al final resultara muy limitada. A mitad de los años treinta hizo dos importantes contribuciones a la vida literaria española resucitando el difunto Ateneo (1835) y fundando *El Semanario Pintoresco Español* (1836-1837) que inmediatamente se convirtió en el primer periódico literario e imprimió la mayor parte de artículos costumbristas así como también obras de muchos escritores contemporáneos. La segunda colección de cuadros de Mesonero, *Escenas matritenses*, apareció de 1836 a 1842 y manifiesta ya los síntomas de agotamiento del filón temático. Sus *Tipos y caracteres* (1862) intenta retratar personajes más que escenas. El otro libro importante de Mesonero es *Memorias de un setentón* que, junto con los *Recuerdos* de Zorrilla y los posteriores de Julio Nombela, figuran como fuente fascinante de anécdotas literarias del siglo XIX.

Mesonero definió sus cuadros como

> ligeros bosquejos o cuadros de caballete en que, ayudado de una acción dramática y sencilla, caracteres verosímiles y variados, y diálogo animado y castizo, procurase reunir en lo posible el interés y las condiciones principales de la novela y del drama

y su método como

> escribir para todos en estilo llano, sin afectación ni desaliño; pintar las más veces, razonar pocas, hacer llorar nunca,

reír casi siempre [...] y aspirar en fin [...] a la reputación de verídico observador.

Tomó como lema «la moral y la verdad en el fondo, la amenidad en la forma, y la pureza y el decoro en el estilo». Sin embargo, estas tres citas revelan más sus propósitos que los resultados. Aunque sus mejores cuadros (por ejemplo, «De tejas arriba» o «El recién venido») contienen elementos narrativos, se respira en ellos la ausencia general de calidad dramática. La obra de Mesonero es, pues, predominantemente descriptiva como lo indican los títulos de cuadros muy conocidos («La calle de Toledo», «El prado», «Paseo por las calles»). Constituye un vasto inventario de usos pintorescos, ceremonias, tipos, costumbres, diversiones y escenas típicas de la vida de Madrid, descritas irónica y a veces satíricamente, pero siempre vistas desde fuera. La moralidad y el casticismo proporcionaron a Mesonero las únicas categorías analíticas y ello, junto a su nostalgia del pasado, le llevó a una visión excesivamente selectiva de la realidad. Pero fue él, más que cualquier otro escritor contemporáneo, el que abrió las páginas de la literatura a la vida cotidiana ordinaria, descubriendo en el proceso temas y tipos que iban a continuar evolucionando durante el resto del siglo. Su influencia es patente no sólo en la obra de costumbristas posteriores como Fernán Caballero, Alarcón y Pereda, sino incluso en la de Galdós y los realistas.

Mientras la visión de Mesonero se limita a Madrid, de tal modo que fracasa míseramente en su pintura de los ambientes no madrileños, las *Escenas andaluzas* (1846) de Estébanez son notables por la vivaz representación entusiasta de tipos y escenas meridionales. Aunque menos productivo que Mesonero, era más creativo y su obra en conjunto contiene menos lugares comunes (si no lo son sus recalcitrantes «cervantinismos» y «quevedismos» que, como ha señalado Montesinos, congestionan su prosa). Como buen costumbrista declaró su «ciega pasión por todo cuanto huele a España» y se dedicó a preservar del olvido algunos vestigios de la Andalucía castiza. Entre sus

cuadros más memorables están los retratos satíricos de bravos en «Pulpete y Balbeja» y «Manolito Gázquez»; las descripciones de ceremonias y sucesos pintorescos como «La feria de Mairena», «La rifa andaluza» y «Un baile en Triana», y especialmente la inspirada broma de «El Roque y el Bronquis», que rivaliza con Larra, aunque sin su seriedad de intención.

Por eso hacemos nuestras las palabras de Escobar, cuando afirma que «el costumbrismo consolidado por Estébanez Calderón y Mesonero Romanos representaba una actitud españolista que marca el tono general del género y caracteriza su desarrollo. En esto como en otros rasgos, el costumbrismo de Larra ofrece el contraste de una actitud basada en una diferente concepción de la sociedad y del progreso». Sin embargo Herrero, tras analizar precisamente esta diferencia entre el costumbrismo liberal de Larra y el tradicionalista de Mesonero Romanos (y Fernán Caballero), concluye acertadamente: «El gran árbol de la tradición cubre todas las manifestaciones del costumbrismo... ese gran movimiento romántico, en el seno del costumbrismo como en el resto de sus manifestaciones históricas, se divide en dos tendencias opuestas, una autoritaria y otra libertaria. Ambas, sin embargo, y por el mero hecho de ensalzar la tradición y la costumbre frente a la razón y el cambio, son básicamente conservadoras».

Entre los principales autores que más contribuyeron a esta primera fase de la novela histórica estuvieron Manuel Fernández y González (1821-1888), Francisco Navarro Villoslada (1818-1895) y Wenceslao Ayguals de Izco (1801-1873). Ferreras, en su minucioso análisis de la novela histórica, llama la atención al hecho de que algunas de las novelas de los autores mencionados de la Avellaneda y *El Dios del siglo* (1848) de Jacinto Salas ya empezaban a reflejar indirectamente las luchas y preocupaciones político-sociales de su propia época. En este sentido marcan la transición a la novela de costumbres sociales o novela de ideas que hizo su aparición después de 1845.

El movimiento costumbrista fuera de la novela alcanzó su punto culminante en 1843 con la publicación de *Los españoles*

pintados por sí mismos. Consistía en una antología en dos tomos de cuadros de más de treinta escritores, cuya nómina cubría dos generaciones e incluía a Rivas, Mesonero, Estébanez, Bretón, Hartzenbusch, García Gutiérrez, E. Gil, Ochoa y Zorrilla. En la mediocridad de los colaboradores más jóvenes, se puede ver reflejada a la vez la decadencia del género mismo y la orientación de la literatura española en general hacia el desafortunado interregno que separa la decadencia del romanticismo de la aparición de las nuevas formas creadoras, que no cristalizarían completamente hasta después de la revolución de 1868. Sin embargo la crítica actual tiende a aceptar cada vez más la idea de que en la narrativa de los años 40 ya se empieza a ver la transición hacia la novela realista. Hubo dos tendencias. La primera estuvo representada por *El diablo las carga* (1840) de Antonio Ros de Olano (1808-1887), *Dos mujeres* (1842-1843) de La Avellaneda y *El Dios del siglo* (1848) de Jacinto Salas y Quiroga (1813-1849), novelas en las que se procura analizar objetivamente la creciente discordia ideológica que dividía la España tradicionalista de la burguesía nueva, más o menos progresista. Aquí se preludian tímidamente las novelas de la primera época de Galdós. La segunda tendencia fue más abiertamente polémica. Dentro de ella se enfrentaban novelistas como Ayguals de Izco y Martínez Villegas, cuyas novelas pregonan, como hemos visto, un radicalismo social a veces realmente sorprendente (divorcio, abrogación de la pena capital y del celibato de los sacerdotes, reformas de hospitales y cárceles) y el intransigente tradicionalismo de Fernán Caballero.

5. Fernán Caballero

Durante todo este período posromántico, la figura más importante en la prosa novelesca fue Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero, 1796-1877), hija de Juan Nicolás Böhl de Faber. Su obra literaria está íntimamente ligada a sus tres matrimonios. El primero, a los diecinueve años, con un joven capitán de infantería, Antonio Planells, fue un fracaso desastroso

aunque efímero. Lo vemos reflejado en *Clemencia* (1852). Al año siguiente Planells murió en Puerto Rico y Cecilia volvió a España. En 1822 se casó con el marqués de Arco-Hermoso y durante los trece años siguientes vivió feliz con él en Sevilla y en su cortijo de Dos Hermanas, donde tuvo la posibilidad de observar, escuchar y describir directamente a la gente del campo a quienes consideraba depositarios de todo lo valioso que aún había en la personalidad nacional española. Allí, durante los años veinte, fue acumulando gran cantidad de cuentos y anécdotas populares, tradiciones, descripciones de paisaje y acontecimientos, gente y vida cotidiana, proverbios, coplas, consejas, canciones y versos que escribía en seguida de oírlos y que consignaba con su padre. Todo esto, que más tarde llamó su «mosaico» y su «joyero», le iba a proporcionar la materia prima para escribir las novelas que estaba ya preparando.

Incluso antes de esta época, quizás en fecha tan temprana como 1815, había empezado a reunir breves narraciones, entre ellas los primeros esbozos de *Sola* y *Magdalena*, seguidas de la descripción de Puerto Rico incluida en *La farisea* (1863). Luego, quizás en 1826, escribió en alemán el primer borrador de *La familia de Alvareda*, cuya traducción al español fue mostrada a Washington Irving en 1829. Poco después escribió *Elia* (en francés) y unas cuantas narraciones incluidas en novelas posteriores.

Por entonces, Fernán gozaba probablemente de cierta reputación local como escritora en el círculo de su marido. Pero parece ser que para publicar necesitaba aún más aliciente: su narración «La madre», que salió en *El Artista* en 1835, la presentó su madre sin su consentimiento. Arco-Hermoso murió en 1835 dejando a Cecilia en una comprometida situación económica. Se retiró a Jerez y empezó a escribir seriamente, produciendo sucesivamente *La gaviota* (todavía en francés), *Una en otra* y *Lágrimas*. Mientras tanto, se casó de nuevo en 1837. Su nuevo marido, Antonio de Ayala, era diecisiete años más joven que ella y tenía una salud muy precaria. Su administración de los asuntos financieros de su mujer fue desastrosa. Pero

es probablemente a él a quien debemos la retrasada decisión que Fernán Caballero adoptó de publicar su obra.

Recurrió al antiguo adversario de su padre, José Joaquín de Mora, como traductor y agente. En mayo de 1849 apareció *La gaviota* como folletín en *El Heraldo*, a la que siguieron en rápida sucesión *La familia de Alvareda* y *Una en otra*, y finalmente *Elia* en *El Español*. *Lágrimas*, terminada en 1849, salió en *El Heraldo* en la primavera de 1850. Durante la misma época aparecieron también numerosas obras menores en diferentes periódicos. Fernán Caballero había conseguido por fin una posición.

Su teoría de la novela no es muy fácil de elucidar. Defendía cinco principios: naturalidad, verdad, patriotismo, moralidad y poesía. Su grandeza como novelista está relacionada con los dos primeros. Su desafortunado legado para la novela española, con los dos últimos.

Fernán entendía por naturalidad la exclusión de lo novelesco imaginativo:

> No pretendo escribir novelas, sino cuadros de costumbres, retratos, acompañados de reflexiones y descripciones —privo a mis novelas de toda esa brillante parte del colorido de lo romanesco y extraordinario [...] Todo lo novelesco tiende a exaltar a la criatura; yo busco ablandarla, excluyendo o poniendo en mala luz todas estas pasiones, ya enérgicas, ya exaltadas, que son venenos que vierte el corazón en la buena y llana vida [...] Pongo, pues, lo romanesco en lo no romanesco.

De este modo, por ejemplo, en *Clemencia* (1852), la joven heroína desgraciada en su matrimonio, en vez de recurrir al adulterio, al suicidio o incluso a una excesiva compasión de sí misma, acepta su suerte con cristiana resignación. Uno se para a pensar lo edificantemente monótono que habría resultado todo si el marido no llega a morirse. De un modo parecido en *Elia*, la heroína, atrapada en el conflicto entre pasiones y deberes, se retira silenciosamente a un convento.

Fernán entendía por verdad el basarse en los hechos y en el detalle observado. En sus escritos insiste repetidamente en la desaparición de la inventiva y de la imaginación creadora. Por eso a veces se ha pretendido hacer de ella una escritora realista, lo que es, a todas luces, falso. El realismo no depende solamente del fiel reflejo de la realidad observada: depende también de *qué aspectos* de la realidad se reproducen. Fernán poseía una técnica realista —la misma técnica que dice usar Galdós en el prólogo a *Misericordia*—. Pero ella usaba esta técnica para representar algo meramente pintoresco. Lo que a ella le interesaba era solamente *parte* de la realidad: esa parte que se podía adecuar a sus presupuestos morales.

Y así llegamos a su segundo grupo de principios: moralidad y poesía. El arte en sí es fundamentalmente moral, pero pocas veces lo es oportunamente. No corresponde al escritor coger al lector por la manga y gritarle apremiantemente en el oído que el único camino es la virtud. Desgraciadamente Fernán Caballero no lo veía así y, mientras declaraba ser «instintiva e indesprendiblemente apegada a la verdad», proclamaba a la vez que la novela debía ser un instrumento de perfeccionamiento moral: «la ética es parte tan esencial de la novela, que si ésta le faltara, podría colocársele en la categoría de un culto, fino, *tutti i mondi*». De ahí que lo que ella refleje no sea la verdad tal cual es, sino tal como ella desea que sea. Esto y no otra cosa quería decir para ella «poetizar la realidad»: someterla a un proceso de selección e (inevitablemente) de deformación que la adecuara a sus ideas. Hasta qué punto no se daba cuenta de esto nos lo demuestra, por un lado, su aparente incapacidad de percibir que verdad y moralidad son a menudo irreconciliables, dentro o fuera de la ficción, y, por otro, su ingenua pretensión, en *Un servilón y un liberalito* (1855), de haber hecho perfecta justicia a ambas partes, cuando el liberalito en cuestión es un muchacho totalmente desconsiderado, grosero y alocado, cuyas acciones y actitud contrastan violentamente con la honestidad, la caridad y la paciencia de sus tradicionalistas huéspedes.

A estos cuatro principios debemos añadir un quinto, el del patriótico españolismo y en especial el andalucismo. En efecto, así como definía su obra (cf. anteriormente, pág. 90) como cuadros combinados con reflexiones y descripciones, también en otra parte la describía como «un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, sus creencias, cuentos y tradiciones» de donde el público europeo podía obtener por fin una idea exacta de la vida española y, sobre todo, de la andaluza. Las numerosas traducciones de sus obras revelan que el público europeo estaba dispuesto a aprovechar la oportunidad.

Lo más importante de la obra de Fernán, que consiste en las siete novelas que hasta aquí hemos mencionado, estaba terminado en 1857. Además de sus novelas, publicó unas colecciones de cuentos entre los que se encuentran *Relaciones* (1857), *Cuadros de costumbres* (1857) y *Cuentos y poesías andaluces* (1859).

Son características de sus novelas las tramas simples y a menudo morosas. La rápida acción novelesca del folletín, contra la que ella reaccionaba, está reemplazada por la interpolación de historias y anécdotas, normalmente de origen popular andaluz, por digresiones descriptivas y por excesivos comentarios de la autora, generalmente de cariz moralizador. Los personajes secundarios y los acontecimientos relacionados con ellos están introducidos por sus connotaciones pintorescas más que por su contribución al progreso del relato (por ejemplo Galo Pando; Tía Latrana, el Don Modesto de *La gaviota*), mientras que las figuras principales tienden a ser idealizadas o sacrificadas según sus filiaciones religiosas y políticas o el país a que pertenecen.

Finalmente, aunque Fernán evita normalmente los trillados «finales felices», en el desarrollo de sus novelas tiende a prevalecer un cierto providencialismo sobre el libre juego del azar. Todo lo cual —y pese a la persistencia de la Fernán Caballero en el fervor de ciertos lectores— no pertenece ya a nuestro tiempo: la escritora puede ser «justificada» —el libro de Montesinos sobre ella se subtitula «ensayo de justificación»— pero no leída.

Uno de los discípulos de Fernán Caballero fue Antonio de Trueba (1819-1889), que no debe confundirse con Trueba y Cossío. En virtud de su admiración por la figura fundadora de la novela española moderna y por su influencia sobre el joven Pereda, puede decirse que Trueba es el lazo de unión entre los dos extremos de la «novela edificante». Modesto hortera madrileño, se hizo un nombre con una colección de poesía y siguió escribiendo un par de novelas históricas. Pero su verdadera vocación era la de escritor de cuentos. Empezando con *Cuentos populares* (1853) y *Cuentos de color de rosa* (1859), siguió publicando ocho nuevas colecciones con un éxito general. La última fue la póstuma *Cuentos populares de Vizcaya* (1905). Como los de Fernán, sus cuentos son generalmente de origen popular y tradicional, con un marco rural y con intención deliberadamente moralizadora.

6. Alarcón

Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), a pesar de la inmensa popularidad que tuvo en su tiempo y de las polémicas suscitadas por su obra, sigue siendo probablemente el menos estudiado entre los principales novelistas del siglo XIX, olvido irremisiblemente atribuible a que es uno de los principales escritores que heredaron de Fernán Caballero el concepto de novela como vehículo de moralización.

Nacido en Guadix (Granada), reveló pronto su talento. Antes de cumplir diecisiete años había escrito y estrenado tres comedias ligeras y un drama histórico, todos ellos improvisados con la sorprendente velocidad y facilidad que iba a echar a perder gran parte de su obra posterior. Se cree que el carácter de Pepito en *El niño de la bola* es un retrato del mismo Alarcón durante estos años de juventud. En 1853, después del intento fracasado de formar parte del mundo literario de Madrid, volvió a Granada en donde, al año siguiente, encabezó un efímero levantamiento liberal. Luego, sin embargo, siguió el ejem-

plo de Rivas y de tantos otros exaltados y se volvió firmemente conservador. En 1857 estrenó su única obra teatral madura, *El hijo pródigo*, sobre el tema de la locura y el error juveniles. Aunque los personajes estén exagerados y la acción deturpada por el melodrama y el sentimentalismo, la obra no es en modo alguno inferior al nivel general del drama en esta época. La guerra de África proporcionó a Alarcón la oportunidad de un gesto patriótico y se alistó en las fuerzas expedicionarias como voluntario. Su belicoso relato de testigo presencial, *Diario de un testigo de la guerra de África* fue un *best-seller*. Sus libros de viajes por España también son dignos de atención. Se ha dicho demasiadas veces que sólo con la generación del 98 los escritores españoles salieron a explorar su propio país. *La Alpujarra* (1873) y *Viajes por España* (1883) refutan esta afirmación.

Hasta 1861 las contribuciones de Alarcón a la ficción novelesca propiamente dicha habían comprendido su primera novela, *El final de Norma*, escrita a la temprana edad de diecisiete años y publicada en 1855, y alrededor de treinta cuentos publicados entre 1853 y 1859, primero en su propio periódico *El Eco del Occidente* y más tarde en otros. Junto a éstos se debe mencionar una colección de cuadros de costumbres, tardía aportación al género, escritos durante los mismos años y recogidos más tarde con el nombre de *Cosas que fueron* (1871). Aunque Alarcón se permitió creer que estaba innovando, sus cuadros son principalmente notables como representación de la decadencia del género, cuyo papel histórico de preparar la novela de creciente observación realista había concluido en aquellas fechas. Un rasgo curioso de sus cuentos es que no se puede distinguir claramente una evolución en la capacidad creadora de Alarcón. Parece que no haya tenido ningún aprendizaje ni que lo haya necesitado: «El amigo de la muerte» (1852) y «La buena ventura» (1853), escritos al principio de su carrera, son iguales a cualquiera de los cuentos que escribió más tarde, a excepción de «La comendadora» (1868), pero el doloroso y fallido proceso de reescribir «El clavo» entre 1853 y la aparición de la versión final en las *Obras completas*, analizado por

Montesinos,[5] revela claramente las dificultades con que tropezó Alarcón para corregir su obra de juventud. En todas estas narraciones las influencias más importantes fueron probablemente de Dumas, Balzac y también de Fernán Caballero, cuyas narraciones breves sobre la lucha española contra Napoleón son muy semejantes a las *Historietas* de Alarcón; ambas presagian los *Episodios nacionales* de Galdós. Antes de abandonar el cuento, a cuya evolución en España Alarcón contribuyó sin duda de un modo significativo, se debería mencionar también a su favor que él fue probablemente el primer escritor español de importancia en reconocer el genio de Edgar Allan Poe. En 1858 hizo elogios de su obra en un artículo, el único de este tipo escrito por Alarcón, que tendría alguna importancia en la historia literaria.

Alarcón se sujetó a dos principios solamente. El primero era que el arte y la realidad cotidiana eran antitéticos:

> el cuadro, la estatua, el drama, la novela, siempre versaron acerca de lo *excepcional, heroico* y *peregrino* [...] o la *literatura* y el arte no son nada o son algo distinto de la prosaica *realidad conocida por todos*. Porque hay otra realidad, la de las regiones *superiores* del alma [...];

el segundo era que ese arte debía ejercer una influencia socialmente útil, es decir, moral:

> Las obras de arte [...] deben ser una lección dada por el autor al público.

Esto no quiere decir, por supuesto, que Alarcón confundiera el mero moralizar con el talento artístico. Sin embargo afirmaba que la belleza era inseparable de la virtud, la cual confundía a su vez con la moralidad y sobre todo con la moralidad sexual. Sus puntos de vista ponen de manifiesto uno de los errores más

5. J. F. Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón*, Zaragoza, 1955, páginas 81-112.

difundidos de la crítica literaria española del siglo XIX: creer que la esencia de la literatura era algo indisolublemente unido a la «poetización» de la realidad, es decir, creer que el principio de selección artística de los elementos presentados por la observación debe siempre operar en una dirección idealizadora.

En 1874 Alarcón volvió triunfalmente a la ficción novelesca con su obra maestra, *El sombrero de tres picos*, tan ilustrativa de muchas de las características de su obra. Dos rasgos se destacan en particular. En primer lugar, la rapidez con que escribió la narración. La terminó en menos de quince días, y Alarcón escribía normalmente de esta guisa. Compuso *El capitán Veneno* en poco más de una semana y *La pródiga*, que tiene unas 70.000 palabras, le llevó menos de un mes. La irregularidad de gran parte de la producción de Alarcón se explica así fácilmente. Pero, por una vez, *El sombrero de tres picos* está libre de los defectos de una rápida improvisación.

El segundo rasgo de Alarcón es su brillante manejo del suspense e incluso —como es dable ver en algunos cuentos— de los elementos consustanciales al relato de terror y misterio. Esto explica la relativa popularidad, incluso ahora, de su primera novela completa, *El final de Norma*, escrita alrededor de 1850, antes de que Alarcón escapara de Guadix, pero no publicada hasta cinco años más tarde, después de haber sido reescrita en parte. La narración es un entretejido de absurdidades sin cualidades intrínsecamente literarias. Pero es redimida en parte por su inventiva, su fácil lectura y especialmente por la acezante distribución de los episodios. Todo esto culmina con la llegada del héroe en el momento preciso para desenmascarar a su rival, cuando ya está a punto de desposar a la heroína. Que Alarcón poseyera en su primera juventud la habilidad de organizar la intriga de un modo tan eficaz es un tributo a la precocidad de su talento.

Se considera que este dominio del suspense y este característico talento dramático culmina en *El sombrero de tres picos*. De entrada, en el principio demoradamente descriptivo que lleva a la declaración y primera humillación del Corregidor.

Luego en el acelerado ritmo de la narración hasta su primer clímax con la tentadora reflexión de Lucas —«También la Corregidora es guapa»—. En el promedio de la historia, dos de los tres cabos de la narración están sutilmente entretejidos con un segundo clímax en el capítulo 27, cuya última frase subraya la hábil transferencia de interés de las aventuras del Corregidor con Frasquita a las de su marido con la Corregidora. Por eso la conclusión puede centrarse en la misma Corregidora, con los demás personajes principales agrupados a su alrededor en una atmósfera de recíproca sospecha. Manteniendo fuera de la escena al Corregidor durante las explicaciones, Alarcón manipula el elemento de suspense hasta el final y termina su narración simétricamente con la derrota del que inició la intriga.

La magnífica facilidad con que Alarcón maneja la organización de la narración, junto con su característico interés por la situación dramática más que por el personaje, continúa destacándose en sus novelas más largas: *El escándalo* (1875), *El niño de la bola* (1880) y *La pródiga* (1882). La primera de ellas, cuya composición fue de hecho interrumpida por la revolución de 1868, ilustra quizá más que ninguna otra obra individual el enorme efecto de este acontecimiento sobre la novela española, tal como lo ha descrito López-Morillas.[6] El mismo Alarcón, como Clarín, consideró 1868 como una línea divisoria definitiva en la lucha entre los tradicionalistas católicos y los progresistas liberales con frecuencia anticatólicos. La revolución hizo cristalizar claramente su perspectiva religiosa y política y, a partir de entonces, fue partidario del gobierno conservador de Cánovas y, aunque sin simpatías carlistas, neocatólico. Sus tres principales novelas, a la vez que reiteran muchas de las características de los cuentos, se distinguen por una nueva y doctrinaria agresividad religiosa que le implicó en violentas polémicas. Cada una trata de un acto de sacrificio heroico: en el caso de *El escándalo* y *El niño de la bola*, por motivos relacionados con la creencia religiosa; en el caso de *La pródiga*, por

6. *RO*, 6, 1968.

motivos pasionales. *El escándalo*, que Alarcón consideraba como su obra más importante, es la más extremista de todas. En ella el héroe, Fabián Conde, cuyas circunstancias y personalidad tienen cierta relación con las de Alarcón, se encuentra en una situación que pone a dura prueba su personalidad. Guiado por un jesuita, sale de ella triunfalmente con una fe religiosa renovada, renuncia voluntariamente al honor, la reputación, la fortuna y la posición social por razones de conciencia, pero se le permite salvar del naufragio sus esperanzas de matrimonio. La historia está en gran parte contada por medio del diálogo entre Fabián y el padre Manrique, en el que Alarcón aprovecha plenamente la oportunidad del comentario religioso por parte de este último. *El niño de la bola*, posiblemente, en la opinión de Montesinos,[7] la mejor novela romántica española, explota el conocido asunto del amante que vuelve para encontrar ya casada a la mujer que ama. El héroe, Manuel Venegas, es convencido por el sacerdote local para que acepte la situación, hasta que un acto de locura de la heroína, vilmente explotada por el líder de los liberales locales, produce de una forma muy melodramática su muerte y la de Manuel. La novela contiene momentos de gran tensión y de descripción muy animada, pero el inacabable y sobrecargado final y la figura del líder liberal Vitriolo que, como la de Diego en *El escándalo*, es una repulsiva caricatura destinada a contrastar con el idealizado sacerdote, disminuyen la calidad de la novela. Tanto *El escándalo* como *El niño de la bola* pertenecen, pues, a las novelas polémicas relacionadas con la revolución de 1868. Representan un ataque frontal contra lo que Fabián Conde llama «la enfermedad de mi siglo», la irreligión, en la que Alarcón quiso ver la causa principal de los fracasos humanos y sociales. El sacrificio, como en la *Elia* de Fernán Caballero, es la respuesta. Pero, mientras la novela se esforzó por evitar la dramatización de este sacrificio con evidente riesgo para el interés de la narración, Alarcón, dando rienda suelta a su instinto dramático, lo eleva a un

7. J. F. Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón*, cit., pág. 180.

nivel sensacionalista con un riesgo todavía mayor para la verosimilitud de los acontecimientos que describe.

Entre *El niño de la bola* y la última novela de Alarcón, *La pródiga*, está *El capitán Veneno* (1881), una encantadora y humorística historia de la fierecilla domada aunque a la inversa, última ocasión en que Alarcón revela ese gracejo que es un elemento tan vital en *El sombrero de tres picos* y que tiende a faltar en sus novelas largas.

La pródiga (1882), aunque es una historia de amor, es la obra menos romántica de Alarcón y aun casi diríamos que es antirrománica. De nuevo es una historia de sacrificio: la heroína renuncia no sólo al resto de su fortuna, sino también a su buen nombre y a su serenidad de espíritu penosamente recuperados. Pero esta vez por una razón equivocada: una relación ilícita con un hombre demasiado joven para casarse con ella. Anteriormente, en el epílogo a *El niño de la bola*, Alarcón había atacado abiertamente el arte romántico, como acristiano. Aquí el ideal de amor romántico está voluntariamente tergiversado, situado en condiciones imposibles y representado como algo repulsivamente inmoral. El suicidio de la heroína ya no es una protesta contra el absurdo de la vida, sino el deplorable resultado de una aberración moral. Con este tributo final a la moralidad abandonó Alarcón la escena literaria.

Capítulo 5

LA POESÍA POSROMÁNTICA
CAMPOAMOR, NÚÑEZ DE ARCE Y PALACIO

Mediada la década de los cuarenta (un punto de referencia útil podría ser la publicación por Zorrilla de los *Recuerdos y fantasías* en 1844 y de *La azucena silvestre* en 1845, seguida de su retiro a Francia en el mismo año), la poesía lírica española, reavivada por los románticos en época tan reciente, empezó a manifestar signos de agotamiento prematuro. Campoamor iba a iniciar por sí solo una renovación en los temas y en el estilo, pero su intento de cambiar el curso de la evolución poética de España, pese a ser muy valioso y haber tenido una influencia inmensa, resultó inútil. A partir de 1860, los poetas más jóvenes lo fueron abandonando; a la par surgía una nueva influencia, esta vez llegada del exterior, concretamente de Alemania, que iba a culminar en la obra de Bécquer.

1. Principales corrientes de la poesía

Podemos postular la existencia de tres corrientes, que se superponen y a veces se mezclan, en la poesía española de mitad de siglo. En primer lugar, la prolongación y ulterior desarrollo de la sensibilidad y los temas románticos, paralelamente a lo sucedido en el teatro y la novela histórica. En segundo lugar, la corriente de renovación ligada al momentáneo éxito de las *Doloras* y los *Pequeños poemas* de Campoamor. En tercer lugar, la gradual fusión de la tradición popular española con las influencias alemanas (Heine en especial) que produciría el

«ambiente prebecqueriano», solamente estudiado y reconocido como tal desde que Dámaso Alonso, hacia 1930, suscitó la idea.

La primera corriente es la más compleja de todas. Por una parte comprende la supervivencia de una sensibilidad prerromántica y de transición en los poetas de la escuela sevillana, todavía dominada por Lista, incluso después de su muerte, en 1848. El rasgo principal continúa siendo la lucha entre tradicionalismo y criticismo. El tradicionalismo está representado por una falange de poetas que, con Zorrilla, continúan desarrollando temas románticos de tipo histórico y por un grupo algo menor cuyo trabajo se orienta marcadamente hacia temas religiosos, morales y políticos también casticistas. El criticismo sobrevive en los poetas de la desesperación, de la duda y el pesimismo y, a veces, como ocurrió en el caso de Espronceda, se asocia a ideas progresistas liberales. Por último, esta corriente abarca un tipo de poesía social, ligada en su mayor parte a los intereses de la clase media, escrita en tono altivo. Curiosamente, el humor y la sátira, si exceptuamos la suave ironía maliciosa de Campoamor, quedan tan completamente marginados como en el propio período romántico.

La prolongación del romanticismo «histórico» se manifiesta claramente en la continua producción de romanceros, colecciones de tradiciones, tomos de leyendas en verso, etc., que se fueron publicando hasta bien entrados los años ochenta. La inspiración de Zorrilla fue constante y él mismo siguió explotando estas formas el resto de su larga vida (Así en *Ecos de la montaña*, 1868; *La leyenda del Cid*, 1862; *El cantar del romero,* 1886). Su ejemplo estimuló a poetas como el Duque de Rivas (el más ilustre de sus seguidores) que escribió *La azucena milagrosa* y otras leyendas. Esta última forma narrativa contó con otros muchos cultivadores: Antonio Hurtado y Valhondo (1825-1878), autor de un ciclo de poemas sobre las hazañas de Cortés (1849) y más tarde del *Madrid dramático* (1870), con escenas de la vida de la ciudad en los siglos XVI y XVII. Manuel Cano y Cueto (1849-1916), que, siguiendo más de cerca a Zorrilla, publicó ocho series de *Tradiciones sevillanas* entre 1875 y 1895.

Alfonso García Tejero, Gregorio Perogordo, José Castillo y Soriano y otros muchos poetas menores editaron o colaboraron en varias colecciones de romances entre 1860 y 1880. Como la novela histórica, que floreció en la misma época, el género fue incluyendo cada vez más sucesos históricos y sociales contemporáneos (por ejemplo el *Romancero español contemporáneo* de José Gutiérrez del Alba, 1863). No podemos dejar de considerar la función educativa que desempeñó la leyenda al popularizar el conocimiento de la historia de España, aunque a menudo fueran premeditadamente silenciados determinados sucesos y períodos históricos. Uno de los rasgos dignos de mención de la evolución de la leyenda en su fase final, es el cambio de tono y estilo que tiene lugar con la publicación de *El drama universal* de Campoamor en 1869 y, sobre todo, con *Raimundo Lulio* en 1875 y *El vértigo* en 1879, obras ambas de Núñez de Arce. La última alcanzó un éxito tan sorprendente que en cuarenta años se hicieron más de cincuenta ediciones. A partir de entonces la leyenda se apartó de su fácil estilo narrativo habitual y asumió matices solemnes y a veces simbólicos en combinación con una tendencia hacia formas métricas más rigurosas o infrecuentes: silvas, tercetos y otras parecidas. Sin lugar a dudas la reaparición en la leyenda de la profundidad de significado y de la calidad en la expresión poética, prolongó considerablemente su vida.

A pesar de que la corriente escéptica y pesimista de la poesía romántica fue soterrada durante algún tiempo por una reacción en favor de las «buenas ideas», durante los años setenta rebrotó inevitablemente de forma esporádica en Campoamor y con más consistencia en la obra de Núñez de Arce, entre otros. De hecho hay una línea de evolución ininterrumpida desde Espronceda y Bermúdez de Castro hasta finales de siglo y sobre este hecho llamó la atención Valera, en 1875, al afirmar que «dicho género de poesía lírica desesperada es la más frecuente de nuestro siglo».[1] Ya antes de esta fecha habían surgido, a in-

1. Valera en su crítica de *Gritos del combate* de Núñez de Arce. Véase *OC*, II, Madrid, 1949, pág. 448.

tervalos, influencias del criticismo y el análisis. Francisco Zea (1825-1857) heredó el concepto romántico del poeta como figura superior de intuición y creatividad, victorioso frente al destino, capaz de remodelar la realidad e incluso de compararse con el creador:

Yo venceré el Destino
levantaré mi sien sobre la nada
y espléndido camino
a mi ambición osada
habré del Cielo en la región sagrada.
Con Dios sentarme quiero,
su santo horror mi corazón no asombra [...]

La persistente influencia de Espronceda es patente. Sin embargo, lo que distingue más la perspectiva de Zea, y sobre todo la de sus sucesores, es la costumbre deliberadamente equívoca de criticar encarnizadamente la obra de Dios, a la vez que aceptan implícitamente su existencia. Esta tendencia a no ser consecuentes con las propias ideas reaparece con regularidad en la obra de los sucesores de Zea y explica en gran parte que muchos de los poemas representativos carezcan de valor artístico o filosófico, siendo un ejemplo típico el «Problema» de Núñez de Arce:

Quiero, dejando hipótesis a un lado,
una duda exponer, y es la siguiente:
¿Por qué cruza la tierra el inocente,
de espinas o de sombras coronado?
¿Por qué feliz y próspero, el malvado
alza orgulloso la atrevida frente?
¿Por qué Dios, que es el bien, mira y consiente
el eterno dominio del pecado?
¿Por qué desde Caín, la humana raza,
sometida al dolor, con sangre traza
la historia de sus luchas giganteas?
Y si es ficción la gloria prometida,
si aquí empieza y acaba nuestra vida
¿Por qué, implacable Dios, por qué nos creas?

En la obra del hijo del Duque de Rivas, Enrique Saavedra (1828-1914), que sería luego el cuarto duque, se puede encontrar una timidez parecida. Es característico su poema «Dos ángeles» en la colección *Sentir y soñar* (1876), que motivó unas páginas de Valera donde distinguía entre el verdadero pesimismo (filosófico) y el meramente literario y estético de Saavedra. Manuel de la Revilla (*Dudas y tristezas*, 1875), J. M. Bartrina (*Algo*, 1874), F. Balart (*Dolores*, 1894) y José Alcalá Galiano, se quejaban también con mayor o menor consistencia de lo que este último llamaba «este don espantoso de la vida», pero sus obras revelan con demasiada frecuencia la vacilación que late bajo su actitud afectada. La crítica de «Fray Candil» (el crítico Emilio Bobadilla, 1862-1921) a propósito de Balart, citada por Cossío,[2] se puede aplicar de un modo general: «Tan pronto se declara creyente a machamartillo, como se entrega a una duda retórica, digna de un seminarista». En fecha tan avanzada como 1895 hay poemas que ilustran la persistencia de este defecto, como «La canció de las estrellas» de Reina, en el que la heroína Blanca

> Traza con mano trémula en su frente
> la señal de la cruz, cierra los ojos,
> y arrójase a las aguas que, piadosas,
> le abren su tumba de cristal.

¡Supremo acto de confusión ideológica! Afortunadamente para la seriedad de la poesía española, la obra de Rosalía de Castro había logrado expresar por entonces una auténtica comprensión de la condición humana.

Por otro lado, durante el período posromántico, la ortodoxia resurgió con nuevos bríos, con importantes contribuciones, que ya hemos visto, de Tassara y más tarde de la Avellaneda. Antonio Arnao se encontraba entre los poetas más jóvenes, representativos de lo que iba a convertirse en una reacción

2. Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, 1960, pág. 1.230.

decisiva contra el franco escepticismo de los románticos. En su primer libro de poesía, *Himnos y quejas* (1851), se puede percibir esa mezcla de sentimentalismo y preocupación religioso-moral (debido en parte al primer estilo de Lamartine) que se pone de manifiesto también en Fernán Caballero y Tamayo cuando no se muestran agresivos. Arnao aparece aquí como el poeta de bondad y piedad serenas, expresadas en poemas en su mayoría breves y con una dicción simple, adecuada al caso. Sus colecciones posteriores que comprenden *Melancolías, rimas y cantigas* (1857), *Ecos del Táder* (1857), *La voz del creyente* (1872), *Un ramo de pensamientos* (1878), *Gotas del rocío* (1880) y el poema póstumo *Soñar despierto* (1891) manifiestan una evolución continua, pero ilustran ampliamente el deseo de Arnao de aliviar con su suave musicalidad melancólica «las hondas heridas de nuestra convulsa sociedad». Como su íntimo amigo Selgas, Arnao fue uno de los que prepararon el terreno para la fecundación de la lírica española por las *lieder* germánicas.

La referencia de Arnao a «nuestra convulsa sociedad» nos hace recordar que, durante el período posromántico, las preocupaciones sociales fueron cobrando importancia en la poesía lírica. Aunque en las obras de la generación romántica hubo elementos que podemos llamar propiamente «sociales», generalmente habían tomado forma de una amplia afirmación libertaria y de rebeldía contra ciertos rasgos de clase y convención sociales —exceptuando los poemas de Tassara—. Ahora se planteaban problemas más concretos. A este respecto, Cossío ha podido citar la pregunta que se formula el prólogo antes mencionado a los *Ensayos poéticos* de S. Bermúdez de Castro: «¿Qué ha de escribir [el poeta] sino sus impresiones que son las impresiones de la sociedad?».[3]

2. Ruiz Aguilera, Querol y Balart

Nueve años después, en 1849, Ventura Ruiz Aguilera publicó la primera serie de *Ecos nacionales*. Siguió una segunda

3. *Ibid.*, pág. 194.

serie en 1854. En el prólogo recoge la afirmación, apuntada por Rivas a propósito de sus *Romances históricos*, de que el romance, forma más importante de la lírica popular castiza, había perdido su atractivo. Pero en vez de intentar rescatarlo, como Rivas, Aguilera se dedicó a crear una nueva forma de poesía esencialmente popular sobre el modelo de la badala. Con estilo dramático y énfasis en el diálogo y la palabra hablada, los *Ecos* pretendían centrar el interés del lector en algún principio moral relacionado con el comportamiento social o político, o bien estimular su orgullo nacional o local, su sentimiento hacia la tradición española reciente u otros temas parecidos. Tampoco olvidaban a los marginados de la sociedad (el huérfano, la prostituta), pues, como ocurre con la mayor parte de la poesía de la época, el sentimentalismo era también uno de sus rasgos más destacados. La combinación de moralidad y preocupación patriótica y social de Aguilera tuvo un éxito inmediato, parecido al que tuvo Trueba al combinar moralidad con escenas de la vida cotidiana de provincia. Rosalía de Castro rindió tributo a los *Ecos nacionales* y Giner de los Ríos, amigo y admirador de Aguilera, insistió en que fueran utilizados en la Institución Libre de Enseñanza.

Aparte de una colección de poesías satíricas (*Las sátiras*, 1849) y dos colecciones de cantares que junto con los de Ferrán y Campoamor ilustran la incorporación de esta forma poética popular a la respetabilidad literaria, otra importante contribución de Aguilera a la poesía española es *Las elegías* (1862). Aquí también se percibe una renovación en el estilo y los temas. Así como en el teatro se reafirmaron los valores burgueses, reemplazando el tema del amor romántico por el del matrimonio, también en la lírica, el hogar, la familia, la mujer y los niños del poeta se convirtieron en una progresiva fuente de inspiración, trayendo consigo el encanto de la simplicidad y la sinceridad. En los treinta y ocho poemas de esta colección, de los que los mejores son profundamente atractivos, Aguilera expresa el dolor por la muerte de su hija, los felices recuerdos de su niñez y sus oraciones por ella.

Con su última colección, *La leyenda de Nochebuena* (1871), cuyo título basta para indicar el tema, Aguilera se une a la corriente de poesía específicamente cristiana que ya hemos mencionado.

Junto con la poesía de Aguilera sobre temas domésticos, debemos situar la obra del valenciano Vicente Wenceslao Querol (1837-1889), que pudo muy bien influir en él. Su producción fue escasa y se limitó a un solo volumen: las *Rimas* (1877), que se volvieron a publicar póstumamente en una edición aumentada. Desde entonces han salido a la luz otras poesías de Querol. Los poemas mayores de las *Rimas*, escritos en su mayor parte en el período 1859-1876, se dividen de un modo general en cuatro grupos: odas según el modelo de Quintana, usando temas religiosos o semirreligiosos («Jesucristo», «Al eclipse de 1860») o referentes a sucesos contemporáneos («Cantar épico a la guerra de África», «A la patria»); poesía amorosa, donde se destacan las tres «Cartas a María», cuya nota de ternura elegíaca y de serena intimidad ofrece un refrescante contraste con la intensidad pasional romántica; cartas a sus amigos artistas; y sobre todo, su poesía encantadoramente sincera y atractiva sobre la vida de familia. Estas dos últimas categorías tienen una importancia especial. En las cartas, Querol formula su credo poético, en el que percibimos la potente influencia de su formación clásica por la importancia que atribuye a la dignidad de la poesía y a la sagrada misión del poeta de transmitir, de generación en generación, el espíritu del pasado y de mantener vivos los ideales y esperanzas para el futuro:

> guiar a la humanidad por su camino
> es la misión sagrada del poeta.

De ahí que Querol rechace despectivamente la mayor parte de lo que consideraba como poesía predominante de su tiempo: obras falsas y triviales, «eco fugaz de la mentira», que constituían la mayoría de los versos publicados; la «forma nebulosa y triste de los poetas germánicos» cuya sensiblería desechaba; el

género «realista» que Campoamor había puesto de moda, «que el vulgar asunto / flaca y cobarde aspiración denota»; y las pesimistas y desalentadoras denuncias de la decadencia nacional en que Núñez de Arce se había especializado. Pero a pesar del alto ideal enunciado en la carta a Núñez de Arce:

Es el poeta
fiel sacerdote que custodia oculto
del viejo dogma el profanado culto
o es del lejano porvenir profeta.

la poesía de Querol más intrínsecamente original y sincera se encuentra en el pequeño grupo de sus *Poesías familiares*, que datan en su mayor parte de los años setenta. Mantiene vivo el recuerdo de su hermana muerta en unos versos cuya simplicidad de imagen transmite sin ninguna traba una emoción directa:

Como en el bosque solitario el ave,
cual flor nacida en el cerrado huerto,
como en el mar la ola,
cuya breve existencia nadie sabe,
tú, en el hogar donde naciste has muerto
desconocida y sola.

Pero al orgullo vano de la ciencia,
y a las fútiles pompas de la gloria
o al opulento brillo,
prefiero yo tu cándida inocencia,
y esa vida sin mancha y sin historia
de un corazón sencillo.

La escena familiar es evocada cariñosamente:

Mi madre tiende las rugosas manos
al nieto que huye por la blanda alfombra.
Hablan de pie mi padre y mis hermanos,
mientras yo, recatándome en la sombra,
pienso en hondos arcanos.

Presidiéndolo todo, una fe sencilla vincula a los hijos con los padres y todos alrededor de una tradición heredada del pasado para ser transmitida incorrupta al futuro. Frente al panorama de estilo retórico que va de Tassara a Núñez de Arce, e incluso frente al de las odas del propio Querol, estos poemas se destacan con todo el atractivo de un sentimiento auténtico y, no en vano, Unamuno los admiró profundamente.

Entre los poetas que a continuación siguieron explotando las posibilidades del amor en el contexto de la familia, se encuentra Ricardo Sepúlveda (1846-1909). Su casi ignorada *¡Dolores!* (1881), inspirada por la muerte de su mujer, fue el precedente directo de la colección del mismo nombre publicada en 1894 por Federico Balart (1831-1905). Pocos hombres a los sesenta años pueden haber publicado un primer libro de poesía destinado a un éxito tan excepcional. Ilustre periodista liberal, Balart no se dio a conocer como poeta hasta que la muerte de su mujer, en 1879, provocó en él la crisis emocional y espiritual que quedó plasmada en *¡Dolores!* Los dos temas del libro, inseparablemente unidos, tratan respectivamente de la efusión de pena del poeta y su dolorida nostalgia por la felicidad hogareña perdida y de su recuperación de la fe, estimulado por la desgracia. Gran parte del éxito del libro, aparte del evidente atractivo y sinceridad del primer tema, se debió a la severa crítica con que anticlericales y «neos» acogieron los poemas que describían la espectacular, pero no demasiado ortodoxa, conversión del poeta. Las posteriores colecciones de poesía de Balart, *Horizontes* (1897), *Sombras y destellos* (1905) y *Fruslerías* (1906), póstumas las dos últimas, pasaron desapercibidas.

Durante un período en que la poesía española se caracterizaba tan a menudo por la falsedad, la beatería y el excesivo afán de ajustarse a la imagen pública del poeta; un período en que la escala de valores aceptada, ya fuera «progresista» o «tradicionalista» era con demasiada frecuencia hostil a la exploración de la íntima sensibilidad del poeta, esta corriente de poesía doméstica, y a menudo sinceramente elegíaca, se nos aparece en

una mirada retrospectiva como una de las más originales y atractivas. No dejó de producir un impacto posterior: el *Ismaelillo* de Martí (1882), el *Viaje sentimental* de Villaespesa (1909), *La amada inmóvil* de Nervo (1929) y —¿por qué no?— incluso los inolvidables poemas de Machado inspirados por la muerte de su joven esposa, son deudores, en parte, de los descubrimientos de Ruiz Aguilera, Querol y Balart.

3. Campoamor

Antes de originarse, a la mitad de los años cincuenta, el movimiento que abrió paso a la innovación de Bécquer, solo se puede recordar un intento serio de replantear las bases de la poesía española. Quien lo emprendió, Ramón de Campoamor (1817-1901), había nacido el mismo año que Zorrilla y Tassara, sólo cuatro años más tarde que García Gutiérrez, y además sus primeros versos, *Ternezas y flores*, se publicaron en el *annus mirabilis* de 1840, a expensas del Liceo Artístico y Literario. Previamente, había sido sucesivamente tentado por la idea de entrar en la Compañía de Jesús o de hacerse médico. Más tarde, como Alarcón y Ayala, entró en la política y a través de varios cargos oficiales alcanzó un puesto gubernamental de alguna importancia. Fue elegido académico en 1861. Su matrimonio con una dama de cierta posición fue, aunque sin hijos, muy afortunado y, según parece, Campoamor disfrutó de una vida envidiablemente feliz y tranquila, sin preocupaciones materiales. En realidad, a pesar del insistente tono de amargura y cinismo que aparece en su obra, permaneció siempre imperturbablemente sereno y optimista, mucho más que su colega asturiano Palacio Valdés y que su íntimo amigo Valera. Su carrera literaria no fue menos feliz. Después de publicar una segunda colección sin importancia, *Ayes del alma*, junto con un libro de fábulas poéticas por entonces muy en boga, en 1846 sacó a la luz sus famosas *Doloras*, que parecían anunciar una revolución en el campo de la poesía lírica. Después de unos desafor-

tunados intentos de escribir composiciones épicas (*Colón*, 1853; *El drama universal*, 1869), Campoamor se apuntó un nuevo triunfo en 1872 con la primera serie de sus *Pequeños poemas*, a los que habían de seguir otros con igual éxito en la década de los ochenta y a principios de la siguiente. Finalmente en 1886, presentó una edición aumentada de las *Doloras* y publicó por primera vez sus lapidarias *Humoradas*. Su carrera poética se cerró con un nuevo intento de escribir un extenso poema filosófico-narrativo, *El licenciado Torralba* (1888), no más afortunado que los del principio. El éxito de las *Doloras* fue inmenso. Rivalizó con el de *El diablo mundo* de Espronceda, una de las obras poéticas más vendidas del siglo. Los *Pequeños poemas* y las *Humoradas* fueron igualmente populares. Las tres colecciones se siguen reeditando todavía con frecuencia y, junto con las *Rimas* de Bécquer, son probablemente las únicas publicaciones de este período que todavía reclaman un amplio auditorio. Pero el abismo que separa Campoamor de Bécquer es infranqueable. Los restos de popularidad del primero entre la gente sencilla, no pueden compensar el innegable hecho de que el único intento de conseguir una renovación poética en la España del siglo XIX, que no se derivara de fuentes exteriores, fracasó rotundamente.

Sin embargo, sería un error atribuir este fracaso a deficiencias en la teoría poética de Campoamor. En este aspecto, como ha demostrado Gaos ampliamente,[4] Campoamor estaba en posesión de un cuerpo de ideas muy coherente y consistente, tan interesante por lo que atañe a su propia poesía como en relación a la de su época. Su idea de que la brevedad y el contenido conceptual de las *Doloras* fue determinada por el hecho de que Zorrilla «ocupaba a la sazón hasta el último recodo del atributo de la extensión», ha hecho considerar a Campoamor como un poeta esencialmente antirromántico, pero esto sólo es verdad si se considera a Zorrilla, y no a Espronceda, como el mayor poeta romántico. Si consideramos como tal al último, la situa-

4. V. Gaos, *La poética de Campoamor*, Madrid, 1969[3].

ción cambia inmediatamente. No sólo *El drama universal* y *El licenciado Torralba* y poemas menores como «Buenas cosas mal dispuestas» están claramente influenciados por *El diablo mundo*, sino que toda la concepción y técnica del humorismo (tan básico en la obra de Campoamor) habían sido inicialmente introducidos en la poesía española por Espronceda. Intentar divorciar la poesía de ideas de Campoamor de sus orígenes en la de Espronceda es carecer de perspectiva crítica. Lo que sí constituye un elemento antirromántico en la poesía de Campoamor es su deliberado intento de cambiar el concepto del lenguaje poético. Tanto él como Palacio rechazaron la idea de que «la poesía debe tener un dialecto artificial dentro del idioma natural» y sostenían que «la poesía brota de nuestro lenguaje tan espontánea y natural que ... no es un vano artificio retórico». Es por eso sobre todo que se suele hablar de Campoamor, Núñez de Arce y Palacio como poetas «realistas».

Recordemos las declaraciones más significativas de Campoamor sobre su propio arte: «La poesía es la representación rítmica de un pensamiento por medio de una imagen y expresado en un lenguaje que no se pueda decir en prosa ni con más naturalidad ni con menos palabras»; «la poesía verdaderamente lírica debe reflejar los sentimientos personales del autor en relación con los problemas propios de la época»; «El arte consiste en dar forma al pensamiento, en convertir lo intelectual en sensible»; «Yo soy apasionado, no de lo que se llama arte docente, sino del arte por la idea o, lo que es lo mismo, del arte trascendental»; «La poesía no consiste sólo en los buenos versos, sino en los buenos asuntos». Es innegable que todas revelan la misma filiación con la poesía de «sesgo metafísico» en un contexto contemporáneo, a la que se había referido Alcalá Galiano en 1833 en su definición del «romanticismo actual». Analizándolas, podríamos definir el ideal de poesía de Campoamor en los siguientes términos: primero, voluntad de recalcar el contenido significativo (cf. anteriormente, sus referencias a «pensamientos», «problemas», «lo intelectual», «la idea») como algo indispensable; segundo convertir este contenido mental

en imágenes; tercero, expresarlo en lenguaje rítmico; cuarto, evitar la dicción «poética» especializada («solo el ritmo debe separar el lenguaje del verso del propio de la prosa»). El precipitado de todo esto es «poesía clara, precisa y correcta». Los *Pequeños poemas* y las composiciones más largas añaden dos nuevos elementos: una aproximación estrictamente narrativa («No debe ser materia de versos lo que no sea contable») y un estilo dramático («Hacer de toda poesía un drama»). Aunque estos elementos, aparte del énfasis puesto en la transmisión de un contenido a través de imágenes, no puedan añadir nada nuevo a lo que normalmente se entiende por poesía lírica, constituyen ciertamente una exposición doctrinal razonada. Lamentablemente, la poesía real de Campoamor, que precedió considerablemente a su *Poética* (1883), no estaba al nivel de su teoría. Tal discrepancia, aunque disimulada por la aclamación de que disfrutó su obra por aquel entonces, es el gran fracaso de un escritor que podría haber revolucionado la poesía española, en una época en que estaba desesperadamente necesitada de nuevos horizontes.

Los dos principales temas de Campoamor son, como cabía esperar, el problema filosófico-religioso heredado de Espronceda y la «poesía de vértigo, de vacilación y de duda» de Pastor Díaz, junto con el amor en sus varias manifestaciones. Ambos son también temas románticos. Sin embargo, lo que separa a Campoamor de los románticos no es el tema, sino el estilo y el tono con que lo trata. Abundan imágenes conocidas («este cilicio atroz del pensamiento»), y claras expresiones de desesperado escepticismo («Horrible es la ciencia, sí / que hasta de la fe el consuelo / mata»), pero Campoamor no tenía un espíritu lo suficientemente vigoroso para explotar consistentemente las posibilidades de esta posición. Junto a sus contemplaciones de «la noche sin estrellas de la nada» encontramos poemas de un agnosticismo trivial («Las dos linternas»), de mero cinismo («Justos por pecadores», «El origen del mal»), y, finalmente, de una fe convencional («El buen ejemplo», «La fe de las mujeres»). A pesar de la afirmación que Campoamor hace de la idea

encarnada en términos poéticos por encima de la mera idea, la impresión que dejan sus poemas es de falsedad y superficialidad. Su poesía sobre el tema del amor y las flaquezas humanas (especialmente las femeninas) relacionadas con él, manifiesta una oscilación parecida entre la observación impersonal y el sentimentalismo empalagoso. Lo que constituye su originalidad y atractivo en ambos casos es, antes que nada, su actitud de displicencia irónica, que tiende a veces a la sátira mordaz, sutilmente combinada con una melancolía desilusionada, y en total contraste con los acentos apasionados y desesperados preferidos de los románticos. En segundo lugar y como reacción contra la verbosidad romántica, la forma aguda y condensada, sentenciosa y epigramática de las *Doloras* y las *Humoradas*. Sus resonantes ritmos y sus imágenes con frecuencia áridas, a pesar de no realizar los ideales que Campoamor expresó con tanta elocuencia en prosa, se fijan en la memoria del lector.

Campoamor describió sus *Pequeños poemas* como «cuentos en verso» en contraste con la «novelería en prosa»; lo más característico de ellos es la alternancia de lo narrativo con reflexiones interpoladas, donde se observa que el moralismo atribuido a Campoamor por algunos críticos incapaces de analizar cuidadosamente su perspectiva no está nada claro. El cínico escepticismo de Campoamor se extiende tanto a la moralidad como a cualquier otro aspecto; el que su subversividad se esconda tras una elegante urbanidad, no significa que esté menos presente. Nadie es más distinto a Trueba y Arnao que Campoamor.

Campoamor también escribió dos tratados seudofilosóficos, *El personalismo* (1855) y *Lo absoluto* (1865), que permanecen como una de las manifestaciones más raras del pensamiento del siglo XIX español. No se debe pasar por alto su importancia en el contexto de la búsqueda patética de un armonismo que concilie las creencias tradicionales con el positivismo científico progresista, tan característico del pensamiento español del siglo XIX. Cuando el impacto de la obra de Bécquer y Rosalía de Castro se hizo sentir con suficiente amplitud, y más concretamente, cuando el modernismo empezó a manifestarse, la poesía

de Campoamor cayó en desgracia entre la minoría culta. El feroz ataque de Azorín contra Campoamor en *La voluntad* (1902) tipifica la perspectiva de toda una generación, aunque más tarde en *Leyendo a los poetas* y en *Clásicos y modernos* Azorín modificara su severa crítica. Darío habló por boca de los modernistas cuando se refirió en 1907 a «las fórmulas prosaicofilosóficas de maestros aunque ilustres, limitados» y, más recientemente, Salinas criticó la poesía de Campoamor diciendo que engañaba al público dando «aforismos morales por poesía». Sin embargo, como apunta Alborg, hubo en los años 50 y principios de los 60 cierta revonación de interés por Campoamor, con juicios cautamente positivos de Dámaso Alonso, Cernuda, J. L. Cano y otros, sobre todo a raíz del excelente libro de Gaos. Más recientemente Cardwell, en su libro documentadísimo sobre el aprendizaje literario de Juan Ramón Jiménez, insiste una vez más en la importancia durante el período premodernista de las ideas de Campoamor acerca de la poesía. Campoamor atacó la poesía docente y utilitaria de la época, proclamando que «la belleza es la verdad bajo una forma sensible»; redescubrió (como indica Cernuda) «las impresiones subjetivas como tema poético»; creía en la belleza como ideal supremo y en el poeta como un ser superior a la masa; finalmente, en *La metafísica y la poesía* anunció varios temas modernistas. Por eso, aunque al final resultó estéril, la influencia de Campoamor fue, durante un tiempo, inmensa. La sintieron Bécquer en los años sesenta, el modernista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera y, con más claridad, el colombiano José Asunción Silva algo más tarde, y, sobre todo, el propio Darío en las *Doloras* que escribió en los años ochenta.

En España, el principal seguidor de Campoamor fue Joaquín María Bartrina (1850-1880), que se recuerda por su colección *Algo* (1874) y por su influencia, paralela a la de Campoamor, en las primeras obras de Silva.

4. Núñez de Arce

«Hoy no se escribe para cantar conquistas de naciones, sino para lamentar derrotas del alma.» Así escribía Campoamor a propósito de la poesía de su tiempo. Esta frase sirve admirablemente para presentar la obra del «cantor de la duda», Gaspar Núñez de Arce (1832-1903). Nacido en circunstancias no claras y educado en Toledo, Núñez de Arce se trasladó a Madrid en 1857 y trabajó allí como periodista. Durante la guerra de África prestó servicios con Alarcón como corresponsal de guerra y, como él, tuvo conocimiento de O'Donnell. A consecuencia de ello, ambos se unieron al partido de la Unión Liberal del general (al que también pertenecía López de Ayala) y se dedicaron a la política. A partir de 1860, Núñez de Arce fue gobernador de diversas provincias y tuvo cargos gubernamentales bien pagados, lo cual culminó en 1883 en que estuvo una corta temporada como ministro de Ultramar. Fue elegido miembro de la Academia en 1874.

Empezó a escribir poesía alrededor de los veinte años, sin embargo, lo primero que se publicó de él fueron obras de teatro escritas en colaboración con Antonio Hurtado (1825-1878), uno de los múltiples dramaturgos históricos de mitad de siglo. Su única obra original significativa para el teatro fue *El haz de leña* (1872) a la que nos referiremos más adelante (pág. 131). Su revelación como poeta ocurrió después de la revolución de 1868, con la publicación de *Gritos del combate* en 1875, que recogía poemas escritos a partir de la mitad de los años cincuenta, incluyendo «Raimundo Lulio», su primer poema narrativo en tres cantos escritos en tercetos. «Un idilio» y «Una elegía» aparecieron en 1878; «La última lamentación de Lord Byron», «El salón oscuro» y «El vértigo» en 1879; «La visión de Fray Martín» en 1880, y «La pesca» en 1884. Su lugar en la historia es la del poeta de los exaltadamente polémicos diez o quince años que siguieron a la revolución de 1868. Según vemos por la evolución de la novela en el mismo período, fue una época que se caracterizó por un violento conflicto de ideas,

y la producción de Núñez de Arce, que no contiene prácticamente ningún auténtico poema de amor, es en esencia poesía de ideas. Sus consideraciones acerca de la poesía no insisten en este punto menos que las de Campoamor. Como éste, Núñez de Arce reaccionó con firmeza contra la influencia vigente de la musicalidad de Zorrilla, tan vacía a menudo, desechando sus poemas como

> arcaicas reproducciones, frías como el retrato de un muerto, de nuestros tiempos gloriosos y caballerescos, con sus galanes pendencieros, sus damas devotas y libidinosas y su ferviente misticismo, entreverado de citas y cuchilladas.

Si Zorrilla fue el poeta del pasado de la nación, Núñez de Arce se manifestó como el poeta de su presente. Abogaba por una poesía de temas estrictamente contemporáneos. «¡Cante lo que debe cantar la joven poesía para volver a las almas la perdida fe!», aconsejaba a su joven discípulo Ferrari,

> es, a saber, las alegrías y las tristezas, las esperanzas y los desengaños, las aspiraciones y las realidades de la época en que vivimos. No olvide Vd. que sólo los ancianos y las naciones decaídas se alimentan de recuerdos.

Entre estas «graves y trascendentales cuestiones que se ventilan en el seno de las sociedades modernas» el principal problema era, inevitablemente, el de la duda. Con Bermúdez de Castro, treinta y cinco años antes, Núñez de Arce daba la culpa de esta preocupación a su época:

> Sobrecogido por los arduos problemas políticos, sociales y religiosos que ha planteado nuestro siglo sin haber podido resolverlos hasta ahora, y cegado por el polvo de las ruinas que, incesantemente, van cubriendo el suelo de Europa, ¿es, por ventura, extraño —preguntaba— que la duda, la duda inquieta y dolorosa, se haya infiltrado en mi corazón y en mi inteligencia?

Su famoso poema «La duda» (1868) proclama categóricamente que

> en este siglo de sarcasmo y duda
> sólo una Musa vive. Musa ciega,
> implacable, brutal [...]
> La Musa del análisis

y casi la mitad de los poemas de *Gritos del combate* están total o parcialmente dedicados al tema de la propia vacilación espiritual del poeta, o la de su época. Entre éstos, son memorables «Problema», «Velut umbra», «Luz y vida», y sobre todo «Tristezas» en el que Núñez de Arce revela su propia pérdida de fe con una sinceridad de tono que está ausente de otros poemas más declamatorios. Su poema narrativo «La visión de Fray Martín» presenta a Lutero atormentado por tales dudas, como ya había logrado expresar en «La última lamentación de Lord Byron» (por encima de las actitudes byronianas convencionales) sus propias reacciones frente a la situación del país y una vaga adhesión a los ideales de liberación.

La segunda fuente de inspiración importante de Núñez de Arce se deriva de la convicción, expuesta en el prólogo a *Gritos del combate*, de que la poesía debe reflejar específicamente los acontecimientos político-sociales de la época. Igual que Quintana, veía en la poesía un instrumento para educar a sus lectores y mantener ideas civilizadoras, quizá porque el principal problema que vio en la convivencia nacional fue la incapacidad española en los años setenta para compaginar la libertad y el progreso con el orden. Él se consideraba progresista:

> Hijo soy de mi siglo
> y no puedo olvidar que por el triunfo
> de la conciencia humana
> desde mis años juveniles lucho

escribió arrogantemente en «Raimundo Lulio». Pero, cuando las masas exigieron una participación en los beneficios políticos

de la revolución, su progresismo se desvaneció repentinamente. En «A España», «Cartagena» y «A Emilio Castelar» profetizaba la tiranía y pedía tímidamente a los dirigentes políticos que salvaran al país. La situación de España, privada de ideales y amenazada por la anarquía, le suscitó así mismo repetidos trenos que al lector actual le suenan a anacronismos, tal y como lo son, por otra parte, sus sarcasmos contra el darwinismo y los anatemas que fulmina contra Voltaire. Sin embargo, en la España de la Restauración, aquellas consideraciones conmovieron profundamente la conciencia nacional y suscitaron una violenta controversia. Así por ejemplo, el valenciano Querol se opuso violentamente a su colega y, usando de la forma epistolar, le replicó lamentando que

en bronce esculpas
con un buril de fuego nuestros males
y hagas eterno, en versos inmortales
el infame baldón de nuestras culpas

para concluir declarando que la misión del poeta es salvaguardar los consoladores principios de la esperanza y del ideal. Es interesante, por último, y en lo que concierne a la historia de la literatura, subrayar las reiteradas lamentaciones de Núñez de Arce sobre el estado de la poesía, tan frecuentes quizá como las que le arranca la situación de la sociedad entera:

Hoy la estéril república no tiene
ni un cantor, ni un artista, ni un soldado.
ni nos defiende ya, ni el golpe embota,
partido en mil pedazos nuestro escudo.
El vulgo, el necio vulgo nos azota.
Yace el arte decrépito, está mudo
el genio, el arpa destemplada y rota.

Su *Discurso sobre la poesía* (1887) es una viva defensa de la poesía contra el espíritu materialista y positivista de la época y contra la amenaza interna de la «poesía prosaica, en la cual

me figuro ver una princesa estrambótica, que recibe corte en zapatillas, con el cabello crespo y el mando desceñido»: crítica clarísima de su rival Campoamor.

J. Romo Arregui ha definido felizmente el secreto del éxito de Núñez de Arce en la frase «la maestría en la forma y la oportunidad en el fondo». Respecto a esto último, lo que ya se ha dicho acerca de sus temas es suficientemente ilustrativo. Su dominio de la técnica poética es más difícil de apreciar. Históricamente, se sitúa en un punto equidistante de la suave musicalidad de Zorrilla y de la lapidaria concisión de Campoamor. En un momento en que la poesía española estaba luchando por apartarse de una tradición de grandilocuencia para ir hacia una intimidad subjetiva y hacia lo que Valera llamaba «conversación interior», Núñez de Arce reavivó inesperadamente el estilo enfático y declamatorio, con su característica exploración de la sonoridad de las vocales y de las fricativas, con sus acumulaciones de epítetos, su exagerada acentuación rítmica, su aliteración inoportuna y otros recursos similares. Sus versos estaban pensados para ser declamados, y gran parte de su éxito se debió a su recitación pública por el actor Rafael Calvo. Su ideal de monumentalidad estatuaria queda demostrado por su preferencia por la octava real, estrofa en la que escribió «La última lamentación de Lord Byron», y por su intento de modificarla en «El reo de la muerte», alargando los versos a catorce sílabas. Volvió a introducir el terceto dantesco y popularizó la sextina de tipo *Aab*, *CcB* en «Tristezas» y en sus poemas narrativos más largos «El idilio» y «La pesca». Según Menéndez Pelayo, las décimas de «El vértigo» produjeron cantidad de imitaciones serviles.

El principal fallo de Núñez de Arce como poeta, aparte de la mediocridad de sus ideas, reside en el convencionalismo de sus comparaciones y la virtual ausencia de imágenes originales en su obra, sin las cuales, la retórica se convierte en mera ampulosidad. Pero, a pesar de que hoy seamos conscientes de estos fallos, la influencia de Núñez de Arce sobre los primeros años de este siglo no se debe subestimar. Es patente en Manuel Rei-

na y Ricardo León. También la sintieron cantidad de modernistas latinoamericanos tempranos, sobre todo el mexicano Díaz Mirón, y no a humo de pajas Darío dijo de Núñez de Arce en *España contemporánea*: «reavivaste el amor de lo bello», y sus propios poemas de duda contienen ecos de «Tristezas». Realmente es Núñez de Arce, más que ninguna otra figura, el que transmite el tema del escepticismo angustiado que venía de los románticos a Unamuno y la generación del 98. A pesar de que Valera desprecie la obra de Núñez de Arce como «poesías políticas, sin excepción... artículos de fondo de periódicos, declamatorios y huecos, con metro y rima», podemos incluso encontrar más de un punto de contacto entre su descripción de España «entre lágrimas y cieno» y la «malherida España, pobre, escuálida y beoda» de Antonio Machado.

5. Palacio

Cuando en 1889 Clarín hablaba de que España tenía dos poetas y medio,[5] el medio poeta a que se refería era Manuel del Palacio (1831-1906). Nacido en Lérida, se trasladó a Madrid en 1846, donde fue protegido por Ruiz Aguilera, y luego a Granada donde se unió al grupo literario «La cuerda granadina», en el que también figuraban Alarcón y Fernández y González. La mayoría de sus primeros poemas fueron de violenta sátira política del tipo que asociamos sobre todo con Martínez Villegas y, como los de éste, no han sobrevivido a las circunstancias históricas que los inspiraron. Más tarde, después de 1868, Palacio entró en el servicio diplomático y fue enviado con un cargo a Italia. Allí su poesía ganó en categoría y variedad, aunque desgraciadamente no en profundidad y originalidad. Entre 1870 y 1894 publicó media docena de colecciones de poesías. Las dos grandes influencias sobre su obra parecen haber sido Quevedo y Campoamor. Los poemas más

5. Cossío, *op. cit.*, pág. 775.

característicos quizá sean sus sonetos humorísticos, que tienen cierta deuda con el primero, aunque les falte su mordacidad e ironía. Sus finales anticlimáticos o epigramáticos ingeniosamente preparados (así, en «Idilio», «La recompensa», «Trabajo perdido») fueron considerados en su día una novedad considerable. Los sonetos serios de Palacio poseen cierta elevación de tono, tomada de su modelo del siglo XVII, pero que generalmente acompaña a un decepcionante tópico argumental («En el calabozo», «Beatriz»). Sus poemas de amor, como los de Campoamor, tienden, más que expresar una emoción, a desarrollar un concepto mental («Problema», «Las dos islas»). Sus leyendas («El Cristo de Vergara») ilustran la supervivencia prácticamente inalterada de la poesía narrativa zorrillesca, aun bien entrados los años ochenta. El espíritu de Bécquer y Rosalía de Castro parece no haber influido en nada sobre Palacio. El tiempo no ha confirmado su pretensión de ser un ruiseñor en un nido de gorriones.

Capítulo 6

EL DRAMA DESDE EL ROMANTICISMO HASTA FINAL DE SIGLO

1. Gorostiza y Bretón

Durante el período romántico la popularidad de las comedias moratinianas no desapareció por completo ni entre los dramaturgos ni entre el público. Escribe Menarini «contrariamente a cuanto sucedió por ejemplo en Francia, en España el teatro romántico consistió durante largo tiempo, casi exclusivamente, en drama histórico, mientras que en la comedia la nueva producción permaneció estrechamente ligada a los criterios de comicidad fijados por Moratín». Vimos cómo Martínez de la Rosa escribió algunas a lo largo de su carrera, empezando con *Lo que puede un empleo* (1812), *La niña en casa y la madre en la máscara* (1821), *Los celos infundados*, escrita en el exilio, para terminar con su comedia *La boda y el duelo* (1839), escrita también en idénticas circunstancias, y estrenada más tarde. Rivas contribuyó con *Tanto vales cuanto tienes* (1828) y *El parador de Bailén* (1844). Espronceda (*Ni el tío ni el sobrino*, 1834), Hartzenbusch (*La visionaria*, 1840) y otros escritores románticos, entre ellos Escosura y Gil y Zárate, compusieron esporádicamente comedias al estilo moratiniano. Hay que destacar, con mención aparte, a tres dramaturgos directamente responsables de la continuidad del género, a través del período romántico, e incluso de contribuir a su brillantez. Son Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) y Ventura de la Vega (1807-1865). Dos de las tres comedias largas originales de Gorostiza, *Indulgencia*

para todos (1816) y *Don Dieguito* (1821), preceden considerablemente al teatro romántico y convierten a su autor en el heredero más inmediato de Moratín. Basadas en la utilización de una elaborada estratagema que da una lección moral al protagonista principal, ambas obras todavía se representaban con éxito en 1842.

La otra obra larga de Gorostiza, *Contigo pan y cebolla*, es la más lograda de su producción; fue puesta en escena en 1833, en vísperas de la revolución teatral romántica, pese a haber sido escrita con anterioridad. Si en *Don Dieguito* había satirizado la vanidad y la afectación masculina, ahora ridiculiza las flaquezas de una jovencita cuya cabeza se ha trastornado de tanto leer novelas prerrománticas. La obra tiene un interés considerable no sólo por la dieciochesca defensa de la razón y el buen juicio en el comportamiento, sino también por su sátira de las nacientes afectaciones románticas. En este aspecto presagia el *Me voy de Madrid* de Bretón.

Reasumiendo la historia de la comedia posmoratiniana en las primeras décadas del siglo pasado, Caldera llama nuestra atención a dos aspectos fundamentales. Primero, la observación de la realidad contemporánea que caracterizaba la comedia, en contraste con la presentación de una realidad simbólica, o cuando menos ahistórica, en los dramas románticos más memorables. Segundo, cierta añoranza de los valores de la sociedad tradicional: simplicidad, sinceridad, buen sentido, y un concepto doméstico y sereno del amor. Nosotros añadiríamos que sólo raras veces el interés de los escritores de comedias se tradujo en una abierta toma de posición crítica contra la moralidad y las ideas políticas al uso. En este sentido la comedia reflejaba el conservadurismo del público español; aquel mismo público que en 1834 silbó *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais por escandalosa, y que en 1838 se demostró totalmente incapaz de comprender el *Macbeth* de Shakespeare en la versión española de Villalta. Hay que tener siempre en cuenta este conservadurismo del público, que limitaba el éxito del drama romántico más innovador pero que permitía que la comedia moratiniana siguie-

se evolucionando sin solución de continuidad a través de las obras de Gorostiza, Bretón y Ventura de la Vega para luego convertirse en la «comedia alta».

En contraste con la escasa producción de Gorostiza, Bretón escribió más de sesenta obras largas, que inició a los veinte años, movido por una lectura casual de las obras de Moratín. Sólo nueve años más joven que Martínez de la Rosa, su obra manifiesta la misma mezcla de estilos y tipologías, y lo mismo realiza traducciones de tragedias francesas, como refundiciones del Siglo de Oro, comedias moratinianas, dramas románticos, sátiras antirrománticas o tragedias. Sus escritos sobre teatro revelan una similar adhesión a un prudente justo medio entre los preceptos horacianos y las formas modernas.

El primer éxito de Bretón le llegó en 1828 con *A Madrid me vuelvo* a la que siguieron *A la vejez, viruelas* (compuesta en 1817 pero no representada hasta 1824) y *Los dos sobrinos* (1825). *Marcela o ¿cuál de los tres?* (1831) le proporcionó el mayor éxito de taquilla y fue recibida como el inicio de una nueva etapa en su producción por la menor rigidez de su estructura neoclásica, la novedad de su variada métrica y la comicidad de la intriga. La historia de una joven viuda cortejada por varios pretendientes, ilustra su capacidad de encontrar frescura y diversidad de incidentes en el marco de una situación convencional. Como indica Caldera, la originalidad de *Marcela* estriba en la liberación del argumento de los excesos de moralismo típicos de la comedia posmoratiniana en general. Tras enfatizar la importancia del retorno de Bretón a una refinada versificación polimétrica, que aleja la comedia de cualquier prosaica realidad, Caldera afirma: «*Marcela* no tiene nada que enseñar, nada que reprender, nada que probar; no tiene ni siquiera una trama en la forma tradicional: es una comedia libre de esquemas literarios, como lo es su protagonista de esquemas sociales, y por eso es fresca, ingeniosa, vagamente fantástica». Su sátira, al contrario de la de Larra, rara vez es mordaz y trata preferentemente de las flaquezas y la fatuidad de la clase media, más que de asuntos trascendentes. Es justamente esta elusiva

habilidad y esta suave ironía lo que caracteriza las obras típicas de Bretón.

1835, fecha del estreno del *Don Álvaro* de Rivas, fue también un año clave para Bretón. El octubre anterior había estrenado, en sorprendente contraste con sus primeras comedias, un melodrama romántico en cuatro actos titulado *Elena*, que, en la opinión de N. Alonso Cortés, tuvo una marcada influencia en *El trovador, Los amantes de Teruel* y posiblemente incluso en la versión final de *Don Álvaro.* Ahora, en el mismo año, iba a escribir una sátira antirromántica, *Me voy de Madrid*, con Larra como blanco especial; una nueva comedia, *Todo es farsa en este mundo*; una tragedia clásica, *Merope* (que fue un fracaso), y una traducción de *Les enfants d'Édouard* de Casimir Delavigne: tal era su extraordinaria facilidad y versatilidad. Aunque luego escribiera un par de dramas históricos siguiendo la moda romántica, *Don Fernando el Emplazado* (1837) y *Vellido Dolfos* (1839), no era ésta su verdadera inclinación y volvió sensatamente a la comedia y a la popularidad con *Muérete y verás* (1837) y *El pelo de la dehesa* (1840). Después, mientras ocupó el cargo de bibliotecario jefe de la Biblioteca Nacional, su producción declinó, pero su última obra, *Los sentidos corporales*, no fue puesta en escena hasta 1867. Pereda en *Pedro Sánchez* rinde homenaje a su prestigio a principios de los años cincuenta y, en 1860, Valera se referirá todavía a él como «El príncipe de nuestros poetas cómicos».[1] La obra de Gorostiza y Bretón que cubre todo el período romántico, ilustra con su presencia el peligro que entraña la generalización sobre el teatro español en los años treinta y cuarenta. Los dramas líricos románticos y las sátiras antirrománticas, las comedias moratinianas, las tragedias clásicas y los melodramas históricos se sucedían uno a otro en los teatros de Madrid, mientras el público permanecía indiferente a todos (con contradictorias excepciones como el *Edipo* de Martínez de la Rosa y *El trovador* de García Gutiérrez) con una chocante imparcialidad. Tampoco hay que

1. *Revista de teatros*, XV. Véase *OC*, II, pág. 185.

olvidar que durante todo el período romántico las piezas originales de cualquier tipo escritas por dramaturgos españoles tenían que abrirse paso hacia la escena a través de una inundación de traducciones de comedias y dramas franceses de Ducange, Soulié, Dumas, Hugo y sobre todo de Scribe. Tanto Larra en «La vida de Madrid» como Bretón mismo en el prólogo a sus *Obras escogidas* insisten en la imperiosa necesidad de traducir a que se vieron sometidos los dramaturgos españoles, si querían sobrevivir.

2. Ventura de la Vega

Cuando *La boda y el duelo* de Martínez de la Rosa fue estrenada en 1839 por la sección dramática del Liceo de Madrid —que significativamente acababa de resucitar *La comedia nueva* de Moratín—, Ventura de la Vega, que hacía el papel de Carlos figuraba en el reparto de aficionados destacados. Seis años más tarde, cuando el movimiento romántico se había hundido virtualmente, el joven escritor argentino se apuntó el último éxito resonante de la comedia convencional con *El hombre de mundo* (1845). Antes había sido conocido como traductor incansable de obras francesas para la escena española. Vega escribió alrededor de trece obras originales entre principios de los años cuarenta y 1862. Entre éstas merecen mencionarse *Don Fernando de Antequera* (1844, representada en 1847) y *La muerte de César* (1862, representada en 1863). En la primera, como Bretón poco después, se sometió a la moda del drama histórico frecuentemente aludida en este capítulo, pero la obra es en general una crónica con pocas muestras de espíritu romántico tanto en el pergeño de caracteres como en el estilo. Por otro lado, la segunda se sitúa, junto a la *Virginia* (1853) de Tamayo, como uno de los valientes intentos de escribir tragedias que se realizaron en el teatro español del siglo XIX. Sólo por esta razón merece un recuerdo y quizás también por su curioso pseudo-

realismo. Por eso, Ventura pudo escribir ingenuamente al actor Romea:

> He procurado hacer una tragedia tal en su forma pero dándole al fondo un poco más de realismo, o, por mejor decir, menos de convencional. Le he quitado la tiesura, la aridez, la entonación igual y uniforme; le he dado variedad, flexibilidad. Observa y verás que en mi tragedia las gentes comen, duermen, se emborrachan, se dicen pullas.[2]

Sin embargo, en la época fue considerada una apología de la dictadura y como un cumplido indirecto a Napoleón III. Aunque sigue siendo la obra más ambiciosa de Vega, su popularidad y su importancia histórica final están muy por debajo de las de *El hombre de mundo.*

En cierto aspecto, esta obra cierra una época: la de la comedia neoclásica que, como hemos visto, disfrutó de desarrollo y favor ininterrumpidos a través del período romántico. Es la historia de un calavera arrepentido cuyo reciente matrimonio está gravemente amenazado por un compañero todavía terne en el vicio y por su propia certidumbre de la facilidad con que se engaña a un marido. La pieza se adecua estrictamente a las unidades de tiempo, lugar y acción. Su tema pertenece a la misma convención social y moral de los de *Indulgencia para todos* o *Marcela*, y acaba inevitablemente con un matrimonio y un escarmiento. En este sentido, *El hombre de mundo* está relacionada con el *Don Juan* de Zorrilla, representada el año anterior. Ambas obras son productos finales. Señalan la mitad de los años cuarenta como un momento crítico en el teatro español moderno.

En otro aspecto, *El hombre de mundo* representa un cambio hacia algo nuevo. A pesar de su parecido exterior con el drama de inspiración moratiniana, el espíritu y la atmósfera son asombrosamente diferentes. Valera acertó a definir la diferencia cuando, mirando retrospectivamente la obra en 1881,

2. A. López de Ayala, *OC*, I, Madrid, 1965, pág. xx.

comentó que le faltaba el ingenioso refinamiento y elegancia, la ironía y la idealidad de la alta comedia, pero que se podía excusar por la sencilla razón de que «el escritor pintó sólo, *con fiel realismo,* lo que en la clase media veía».[3] Lo que de hecho caracteriza a *El hombre de mundo* es que, por ejemplo, en contraste con *El parador de Bailén* de Rivas, donde la comedia convencional se aproxima a la farsa, la obra de Vega se acerca al alto drama. A pesar de las chistosas escenas de amor bajo las escaleras al uso y los malentendidos de salita, queda muy patente que entre Luis y Clara se está desarrollando un problema matrimonial muy serio. El grado de tensión y suspense altera por completo el tono de la obra y afecta, en particular, a la figura de Luis, típico cazador cazado, que es progresivamente desplazada por la presencia mucho más dramática y personal del marido celoso y vengador. Anotemos asimismo que Don Juan, en su cínico intento por seducir a la esposa recién casada de su amigo, está más cerca de una infamia propia de drama que de un *quid pro quo* de comedia.

Por esta razón nada hay en esta pieza ni en ninguna otra de Ventura de la Vega que sugiera el «eclecticismo» postulado por Allison Peers. *El hombre de mundo* no está, en ningún sentido, equidistando del neoclasicismo y el romanticismo. El modo de combinar las viejas unidades y la fórmula de la comedia con un nuevo marco de clase media, el joven y antirromántico énfasis que se centra en el matrimonio más que en el amor y la insinuante invitación a introducir situaciones comprometidas en escena, hacen que la obra de Vega sea el lazo de unión entre la vieja comedia neoclásica sometida a las reglas y la alta comedia que no iba a tardar en sucederle.

3. El estancamiento en las formas dramáticas

Desde el final del romanticismo hasta la aparición de Ibsen la situación del teatro en Europa dejó mucho que desear. España no era una excepción. De hecho la decadencia del teatro

3. *OC,* II, pág. 588.

era sólo una consecuencia de la general pérdida de nivel que la creación literaria sufrió entre la mitad de los años cuarenta y la revolución de 1868. Los dos tipos de obras de teatro que habían prevalecido hasta entonces, la comedia posmoratiniana y el drama romántico propiamente dicho, ya habían cumplido su función. *El hombre de mundo* de Vega anunció la posibilidad de una renovación del drama a gran escala. Pero, a pesar de que algunos críticos se daban, en mayor o menor escala, cuenta de que había llegado el momento de «libertar el drama antiguo de todo cuanto es incompatible con nuestras nuevas costumbres» (S. Bermúdez de Castro), esta renovación no se llevó a efecto.

En su lugar se prolongó artificialmente y en progresiva degradación el drama histórico puesto de moda por el romanticismo. El anacronismo de este hecho quedó de manifiesto cuando Palacio Valdés, al hacer la crítica de *El grano de arena* de García Gutiérrez en 1881, se dio perfecta cuenta de que, en cierto modo, estaba haciendo la competencia a Larra, autor de la crítica de *El trovador* cincuenta años atrás, ¡mucho antes de que el propio Palacio hubiera nacido! Como hemos visto, los dramaturgos románticos habían pagado regularmente su deuda a Moratín mientras iban realizando la renovación del teatro español. De igual modo, durante las décadas siguientes, los principales autores dramáticos continuaron estrenando esporádicamente dramas históricos, más o menos chapados al viejo estilo, en medio del tímido alborear de la naciente alta comedia, cuyo interés se orientaba hacia el planteamiento de problemas morales y sociales en un marco contemporáneo. El teatro de Avellaneda que, como el de Rubí, es de transición, ilustra perfectamente el caso. El período de alta comedia de Tamayo se sitúa entre su obra sobre el tema de Juana la Loca, *Locura de amor*, que obtuvo un éxito de grandes proporciones en 1855 y su obra maestra, *Un drama nuevo* (1867), localizado en la Inglaterra isabelina. Ayala, antes de dedicarse a temas contemporáneos, contribuyó en 1851 con *Un hombre de estado*, inspirado en la muerte de Rodrigo Calderón, y *Rioja* (1854). La única

obra de teatro significativa de Núñez de Arce, *El haz de leña* (1872), trata del tan manido tema del hijo de Felipe II, don Carlos. Muchos dramaturgos menores como Florentino Sanz (*Don Francisco de Quevedo*, 1848) y Narciso Serra (*La boda de Quevedo*, 1854), los colaboradores dramáticos F. L. de Retes y F. Pérez Echevarría (*La Beltraneja*, 1871), Carlos Cuello (*La mujer propia*, 1873), M. Zapata (*El castillo de Simancas*, 1873) y F. Sánchez de Castro (*La mayor venganza*, 1874) contribuyeron a mantener vivo el género, hasta que recibió savia nueva con las primeras obras de Echegaray, que cimentó su reputación en 1875 con *En el puño de la espada*, ambientada en el siglo XVI. A continuación, el drama histórico sobrevivió inevitablemente en la obra de Villaespesa, Ángel Guimerá y Marquina, con el que hizo su entrada en el siglo XX. El sorprendente contraste entre esta floreciente tradición y la escasísima producción de obras significativas con marco contemporáneo, es una de las principales características del drama español del siglo XIX. Con muy pocas excepciones, los dramaturgos de fin de siglo parecen inexplicablemente reacios a analizar su propia época y, cuando intentan hacerlo, parece que se están asomando tímidamente a la sociedad de las clases alta y media en exclusiva tras una protectora pantalla de moralidad y conformismo. El legado romántico del criticismo, «la tendencia» como vino a llamarse, tan evidente en las novelas polémicas de los años setenta y en la poesía de escritores tan dispares como Núñez de Arce y Rosalía de Castro, está ausente de la escena. El teatro, campo de batalla de los románticos, no sólo volvió la espalda a los problemas fundamentales de la condición humana, sino que llegó a cerrar sus puertas a la protesta social seria hasta 1895, fecha del *Juan José* de Dicenta. El público sólo podía elegir entre la comedia seudorromántica «de asunto histórico, de expresión lírica y desenfrenada» y la comedia seudorrealista «de asunto presente, reflexiva, moral y más psicológica en situaciones y caracteres» (N. Alonso Cortés). Ninguna de ellas estaba destinada a resistir la prueba del tiempo, a pesar del Premio Nobel de Echegaray.

El hombre de mundo de Ventura de la Vega se considera punto de partida de la transición hacia el drama de problemas sociales contemporáneos en un marco de alta burguesía, pero no hay que olvidar el papel desempeñado por Tomás Rodríguez y Rubí (1817-1890) que nació el mismo año que Zorrilla, llegó a la literatura, como Ventura, a través del Liceo y estrenó su primera obra en 1840. Según Menarini «[hay] que esperar el surgimiento del hoy extrañamente olvidado Tomás Rodríguez Rubí —precursor con sus *comedias de costumbres actuales* y *comedias históricas* de la llamada *alta comedia*— para que el género comedia llegue a obtener en España rasgos verdaderamente nuevos e independientes de un pasado próximo y esplendoroso». Así se explica que precisamente en los años cuarenta, en los que Rubí se impuso como uno de los autores más representados (y en algunas temporadas el *más* representado), las comedias de Moratín dejaron en gran medida de interesar al público. Al cabo de cinco años se describía a Rubí como el principal dramaturgo joven, y tres de sus primeras obras, *La rueda de la fortuna* (1843), *Bandera Negra* (1844) y *El arte de hacer fortuna* (1845), fueron éxitos extraordinarios para su época. Los dos primeros pertenecen inevitablemente a la categoría de dramas históricos, pero ya preludian una evolución del género similar a la que manifiesta la novela histórica en el mismo período. El pasado no se explota por sí mismo, como en pleno romanticismo, sino para enmascarar alusiones al presente y en especial al panorama político contemporáneo. Así hay una suave transición desde este tipo de obras a las verdaderas comedias de actualidad, como *El arte de hacer fortuna*, su secuela *El hombre feliz* (1848) y (después de un intervalo debido a los compromisos políticos de Rubí) su magistral *El gran filón* (1874), sátira mordaz del «arribismo» y de las rivalidades políticas, similar a la que hay en los capítulos centrales de *Los hombres de pro* (1872) de Pereda, pero más cómica. Estas obras dan un paso definitivo hacia la fórmula de la alta comedia, tanto en su ambiente como en su compromiso didáctico y moral con los problemas del día. Hay un tercer grupo de obras de Rubí to-

davía más progresistas. Son los dramas que no tratan de la vida política, sean históricos o contemporáneos, sino de la vida familiar y privada, cuatro de ellos —no reconocidos entre los mejores— se estrenaron antes de *El hombre de mundo* de Vega. Estas obras son las que acreditan el derecho de Rodríguez y Rubí a ser considerado como el principal autor de dramas burgueses de tesis antes de que Tamayo escribiera *La bola de nieve* en 1856. Unas catorce piezas de Rubí pertenecen a este grupo que incluye *Detrás de la cruz el diablo* (1842), y entre las mejores, *La escala de la vida* (1857) y *Fiarse del porvenir* (1874). En todas, como en *Consuelo* de López de Ayala y en *Lo positivo* de Tamayo, el tema central es el dinero y la posición social, vistos desde la óptica, ligeramente sentimental y convencional, de la moralidad de la clase media. Hay final con recompensa económica para el trabajo honrado y adecuado castigo para el materialismo excesivo.

4. Tamayo y Baus

La obra pionera de Vega y Rubí dio frutos en los años cincuenta con la aparición de dos maestros reconocidos de la alta comedia: Adelardo López de Ayala (1828-1879) y Manuel Tamayo y Baus (1829-1898). Entre los dos emprendieron una renovación del teatro que, si bien en una escala menor y con resultados mucho menos creadores, al menos tenía una orientación similar a la que Ibsen estaba a punto de imprimir al drama europeo en general. Si Cánovas del Castillo pudo escribir en 1881 «Lo que más atrae ahora la atención de la sociedad culta es la exposición y resolución de *problemas de la vida*, ya individuales, ya sociales, y el estudio *psicológico* de las pasiones humanas en la escena», este hecho se debe en gran parte a ellos. Y ahora, que ya se ha dicho todo en su contra, se debería tener presente que por aquellas fechas no se iba a producir ningún intento de renovación, ni siquiera en Inglaterra, hasta la época de Robertson y Pinero años más tarde.

Tamayo venía de una familia muy conocida de actores y sus dos hermanos también trabajaban en el teatro, aunque él mismo se pasara gran parte de su vida como empleado en la administración. Desde muy joven tradujo y adaptó obras extranjeras para la compañía de sus padres en Granada y, antes de cumplir los doce años, había conseguido un éxito local con *Genoveva de Brabante*, tomada de un original francés. En 1848 se trasladó a Madrid y durante los nueve años siguientes estrenó en rápida sucesión unas dieciséis obras, incluida la primera totalmente original de las suyas, *El cinco de agosto*, en 1848. En su mayor parte, las traducciones o imitaciones, escritas frecuentemente en colaboración con otros, reflejan un largo aprendizaje del oficio.

Entre 1853 y 1870, fecha en que Tamayo dejó de escribir para el teatro a la temprana edad de cuarenta y un años, puso en escena otras dieciocho obras. Entre ellas, en primera línea de su producción, figuran tres que ninguna historia del teatro español del siglo XIX puede pasar por alto: *Virginia* (1853), *Locura de amor* (1855) y *Un drama nuevo* (1867) que fueron además sus mayores éxitos. Curiosamente, considerando que Tamayo es uno de los dos dramaturgos a quien más asociamos con la alta comedia, ninguna de estas tres obras pertenecían a este género. Junto a ellas, aunque bastante por debajo en cuanto al mérito literario, se sitúan las grandes contribuciones de Tamayo a la alta comedia misma: *La bola de nieve* (1856), *Lo positivo* (1862), *Lances de honor* (1863) y *Los hombres de bien* (1870). *La ricahembra* (1854), otra pieza histórica escrita por Tamayo con la ayuda del erudito y crítico A. Fernández Guerra, por su tipología y por su elemento de colaboración, ocupa una posición intermedia.

En un prólogo doctrinal a *Virginia*, al que se puede comparar la carta de Ventura de la Vega a Romea a propósito de su propia obra, *La muerte de César* (1863), Tamayo expone sus ideas sobre lo que debería ser la tragedia en la España de 1853. Dos principios, realismo y moralismo (ambos fatales para la verdadera tragedia), dominan la perspectiva de este joven legis-

lador. Criticando la tragedia clásica francesa por su afectación y la tragedia neoclásica italiana por su frialdad, Tamayo aboga por el realismo, rechazando tanto el coro como su moderno equivalente: el confidente, evitando la idea griega del destino, variando la versificación y, sobre todo, extendiendo la intriga hasta revelar los orígenes de los acontecimientos trágicos y no solamente su clímax. En el aspecto moral se pregunta: «¿No resultaría una enseñanza profundamente saludable de hacer ver el extremo de angustia y degradación a que puede llegar el hombre impulsado por una pasión desordenada no reprimida a tiempo?».

La respuesta debe verse en la misma *Virginia*, donde combina eficazmente los temas tradicionales españoles de la libertad y el honor. Pero, aunque contenga elementos potencialmente trágicos, *Virginia* no es una verdadera tragedia por la sencilla razón de que no existe un *pathos* trágico claramente moral. Los confusos argumentos de Esquer Torres en su favor se derrumban cuando se observa que las fuerzas en conflicto no están ni pueden estar equilibradas. Apio Claudio es sencillamente un villano provisto de un poder contra el que Virginio y su hija nada pueden oponer. El propósito de la obra no es revelar la evolución trágica de un personaje, sino la moraleja trivial de que la conducta perversa repercute en el propio malhechor.

Afortunadamente, en *Locura de amor* y *Un drama nuevo* Tamayo logró subordinar sus preocupaciones moralistas a la pintura de una auténtica emoción humana. La doña Juana de *Locura de amor*, a la vez que provoca una fuerte admiración por su prudencia en el papel público de reina, mueve al espectador hacia sentimientos más profundos de simpatía y compasión por su amorosa sumisión y sus atormentados celos en el papel privado de esposa. Sólo hay un motivo para que *Locura de amor* no merezca figurar en el gran grupo central de dramas románticos discutidos en un capítulo anterior, pero es un motivo fundamental. Esta obra es, como *Macías* o *Los amantes de Teruel*, un drama de amor y de muerte, pero no es un dra-

ma de destino. No hay ningún simbolismo, ninguna dimensión profunda de duda cósmica. La importancia de *Locura de amor* en la historia del drama español se deriva menos de lo que contiene que de lo que le falta: auténtico romanticismo. Por el contrario, *Un drama nuevo* ha sido aclamada unánimemente como la obra maestra de Tamayo desde su primera representación. Es una historia de amor, de celos y de envidia profesional entre un grupo de actores en el Londres isabelino, figurando destacadamente el mismo Shakespeare como uno de sus protagonistas. La obra en conjunto está en deuda tanto con *Otelo* como con *Hamlet*, y su parecido con obras de Lope, Rotrou y Dumas ha sido analizado minuciosamente. Sin embargo, la idea de que en cuanto a calidad es comparable a Shakespeare o a Pirandello revela singular ausencia de perspectiva crítica. Lo que la obra realmente hace es ilustrar dos de los rasgos básicos de Tamayo: el primero, en contraste con la rápida improvisación característica de todo lo que se había escrito para la escena en la España decimonónica, es la cuidadosa elaboración que Tamayo puso en su obra maestra; el segundo lo constituyen sus propias hipotecas moralizantes, sumadas a las de su época. En vez de un juego de fuerzas debidamente equilibradas, Tamayo permite que la principal de ellas, Walton, como Apio Claudio en *Virginia*, sea manchada por la infamia, y lo que (a pesar de la exageración del clímax) hubiera podido acercarse a la auténtica tragedia, queda desgraciadamente rozando el melodrama.

La bola de nieve fue escrita en un productivo período de cesantía en que se encontró Tamayo después del triunfo liberal que siguió a la «vicalvarada» de 1854, que, como sabemos, llevaría a los generales O'Donnell y Espartero a hacerse cargo del poder. En esta época escribió *Locura de amor* y otras cuatro obras menores, entre ellas, *Hija y madre* (1855), lacrimógeno melodrama sobre el tema de la ingratitud filial, que hasta hace muy poco se representaba todavía en provincias. *La bola de nieve*, como *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega, es un ejemplo de la adaptación de la fórmula bretoniana de comedia

ligera a las exigencias de un público de teatro que ahora pedía sensaciones más fuertes. Aunque empieza como una comedia satírica de celos entre dos parejas de novios, el último acto cambia de tono y se convierte en un drama de pasión vengativa y de remordimiento. Fue la última comedia de Tamayo en verso y representa claramente una transición en su evolución, subrayada luego por la falta de producción de obras mayores entre 1856 y 1862. También es un hecho curioso que Tamayo, después de *La bola de nieve*, se negara firmemente a reconocer directamente la paternidad de sus obras, lo que hizo que se estrenaran y publicaran bajo seudónimos.

Lo positivo, la primera alta comedia auténtica de Tamayo, se estrenó escasamente un año después del espectacular éxito de Ayala con *El tanto por ciento*, que versa sobre un tema similar. Las dos piezas son en muchos sentidos las obras centrales del género. Basada en un modelo francés pero original en su mayor parte, *Lo positivo* es una típica obra prerrealista de ideas, sutilmente calculada para censurar sin ofender. Llevando la contraria, con un matiz de suave e irónica protesta, a la tendencia a subordinar los más altos incentivos y emociones humanas al mero provecho económico, Tamayo hace contrastar la noble compasión y el desinterés de Rafael con los egoístas principios negociantes de su futuro suegro, manejando la intriga deliberadamente a favor del primero. El resultado, aunque no es en absoluto convincente, tiene algo del encanto sentimental que los hermanos Quintero utilizarían más tarde con tanto éxito y casi resuelve el difícil problema de hacer interesante la virtud. Por otro lado *Lances de honor* y *Los hombres de bien* están escritas en un tono de indignación moral completamente distinto. En el último caso, Tamayo, que mientras tanto se había pasado al carlismo como Pereda, se vio expuesto como resultado a duros ataques como «neo» y como reaccionario. Éste pudo haber sido el factor decisivo que le hiciese dejar de escribir para la escena.

Lances de honor es un drama fuertemente emotivo y exagerado contra la práctica del duelo. Por otro lado, *Los hombres*

de bien intenta torpemente combinar dos niveles de crítica social. El primero de ellos se centra en la figura de Adelaida, la mujer emancipada que empieza por perder el respeto a su padre —cosa muy justificable al hilo de los hechos que acaecen en la obra— y termina como amante de un aventurero cruel y odioso. El otro se refiere a la innoble hipocresía y cobardía de los tres hombres «bienpensantes» que dan el título a la obra. En ninguno de los dos casos está claro en dónde se encuentra la conexión necesaria entre emancipación y autodegradación, o entre respetabilidad y cobarde hipocresía. La pieza sorprende al lector de hoy por la arbitrariedad de su concepción y por su tono agriado. El defecto esencial de Tamayo en todos sus ensayos de alta comedia es que se limita a defender un modelo de conducta convencional —el católico tradicional— contra otro también convencional, sin intentar, al estilo de los verdaderos dramaturgos de ideas, conducir al público hacia una nueva perspectiva menos mostrenca. Esto explica por qué sus dramas de pasión y celos, *Locura de amor* y *Un drama nuevo*, han superado mejor la prueba del tiempo y han podido ser llevados a la pantalla con éxito halagüeño.

5. López de Ayala

La carrera de López de Ayala ilustra uno de los hechos básicos de la vida literaria en la España del siglo XIX: en una sociedad como aquélla, una novela, una obra de teatro o una colección de poemas afortunados eran el mejor pasaporte para un cargo público y un sustancioso *cursus honorum*. La carrera de Ayala fue típica en este sentido. En 1849 llegó a Madrid desde su población natal, Guadalcanal (Sevilla), sin terminar su educación, sin amigos ni recursos que no fueran su antiguo apellido y una obra recién escrita, *Un hombre de estado*. Existe una carta a Sartorius, ministro de Gobernación, en que pedía perentoriamente la representación de esta obra. Fue estrenada por el Teatro Español en enero de 1851 e inmediatamente se

asignó un puesto a Ayala bajo las órdenes de Sartorius con una renta de 12.000 reales. Siguiendo el modelo inmortalizado por Pereda en *Pedro Sánchez*, se dedicó al periodismo, se hizo un nombre, y en 1857 estaba en el Parlamento. Diez años más tarde estaba preparando el levantamiento de 1868 y cuando éste sobrevino escribió el famoso manifiesto de Septiembre que concluye en la invocación «Viva España con honra». Su participación en la batalla de Alcolea, que provocó la caída de Isabel II, fue recompensada con el cargo de gobernador de Barcelona y continuó siendo ministro de Ultramar con Serrano, el general vencedor. Ostentó este cargo tres veces más, la segunda vez bajo Alfonso XII, en cuya restauración había tomado parte. En 1878 fue elegido presidente del Congreso y un año más tarde, poco antes de morir, le ofrecieron ser primer ministro. En 1870 había sido elegido miembro de la Academia.

Aunque su producción consistió en unas catorce piezas en total, sus obras realmente significativas no son mayores en número que las de Tamayo y se pueden dividir de la misma manera en dos grupos: sus dramas históricos, sobre todo *Un hombre de estado* (1851) y *Rioja* (1854), y sus contribuciones a la alta comedia, como son *El tejado de vidrio* (1856), *El tanto por ciento* (1861), *El nuevo Don Juan* (1863) y *Consuelo* (1878).

Un hombre de estado, sobre el tema de don Rodrigo Calderón, el desgraciado favorito de Felipe III, ilustra un aspecto importante de la evolución del drama histórico en este período de mitad de siglo. En contraste con *Locura de amor* de Tamayo que, como hemos visto, está completamente dentro del espíritu del drama romántico pero sin su dimensión más profunda y sin su simbolismo, esta primera obra memorable de Ayala es en todos los aspectos un ejemplo de alta comedia en un marco histórico. Como Consuelo un cuarto de siglo más tarde, Don Rodrigo, lejos de hacer del amor el centro de su existencia, lo rechaza deliberadamente. Se casa por propio interés y, después de alcanzar la cumbre de la ambición mundana, cae del poder y es enviado al patíbulo. Sin embargo, al revés que Consuelo, se muestra arrepentido y, en los dos últimos actos, expe-

rimenta algo muy parecido a una trágica evolución de carácter. Aunque la obra está estropeada por desigualdades en el tono y por la introducción de la figura melodramática de Doña Inés, tiene momentos de verdadera grandeza que, aunque no se acercan, ni con mucho, a Shakespeare, recuerdan inevitablemente el tema de Wolsey en *Henry VIII*. *Rioja*, el otro drama histórico notable de Ayala, también presenta cierta elevación de tono que le sitúa por encima de las meras crónicas que, a la sazón, pasaban tan frecuentemente por dramas. Su tema, el de la renuncia del amor y del cargo por razones de gratitud, está concebido con nobleza. Pero, en la selección de circunstancias que hace Ayala para expresar el tema, percibimos una desafortunada desproporción entre la causa del agradecimiento de Rioja hacia sus amigos y el inhumano sacrificio de sí mismo que es su efecto. El resultado, que podría haber sido trágico, es meramente quijotesco.

Al revés que Tamayo, Ayala ha dejado muy pocos testimonios de sus opiniones sobre el teatro. Pero de su famoso elogio de Calderón (1870) se pueden sacar tres conclusiones que sirven de introducción a sus comedias de salón. La primera concierne a su época, que Ayala veía como «un período en que la duda, contaminando todos los espíritus, debilita el alma y hace indecisa la forma de nuestra literatura». La relación entre la duda religiosa y la forma literaria no es muy clara, pero su consecuencia es obvia: Ayala se pone al lado de los partidarios de la moralización. La segunda concierne al teatro de su época, que Ayala describe despectivamente como

> una literatura dramática atolondrada y raquítica que unas veces frívola y sin ingenio, nos roba el tiempo, sin producir deleite ni enseñanza, y otras, al sentir la frialdad de su pobreza, se finge honrada y católica, y sermonea y lloriquea para conseguir la limosna del aplauso.

Su posición aquí equidista del escapismo trivial y del moralismo devoto. En tercer lugar, a la vez que insiste en la necesidad

del dramaturgo de identificarse a sí mismo con la perspectiva de su público, Ayala, junto con la mayoría de sus colegas escritores y críticos de la época, condena el realismo como «nocivo al arte» y alaba en cambio el «ardiente espiritualismo» de Calderón. Su posición es, pues, convencional. Su propósito es escribir obras que sean morales sin moralizar, que sean elevadas pero sin ponerse fuera del alcance de su público, y que sean construcciones artísticas y no meras copias de la realidad. Veinte años antes, su intención («desarrollar un pensamiento moral, profundo y consolador») no había sido muy distinta y en ambos casos se pone énfasis en la moralidad. En sus cuatro obras más importantes, Ayala centró su crítica en dos grandes faltas humanas: la ambición de riqueza y el comportamiento antisocial. Aunque Ayala era soltero, no parece haber carecido de relaciones femeninas y durante muchos años mantuvo una *liaison* con la famosa actriz Teodora Lamadrid. Pero en dos de sus obras más conocidas, *El tejado de vidrio* (1857) y *El nuevo Don Juan* (1863), satiriza el cínico y sistemático donjuanismo, lo cual no era nuevo. En realidad la primera de las dos obras tiene cierto parecido con *El hombre de mundo* de Ventura de la Vega, escrita veinte años antes, hecho que subraya la significación de esta obra. La diferencia reside en el tono, que es notoriamente más serio. El Conde es una figura bastante distinta de la del Don Luis de Ventura de la Vega. Su culpa no es meramente retrospectiva sino actual. Casado en secreto, emprende la conquista de la mujer de un amigo, justo cuando la suya está a punto de fugarse con uno de sus asiduos y admiradores. Lo que en *El hombre de mundo* es mera apariencia, en *El tejado de vidrio* es realidad, y el Conde escapa de milagro del permanente deshonor que su conducta hará recaer tanto sobre él como sobre otros. *El nuevo Don Juan* se retrotrae también a la obra maestra de Zorrilla, pero, como ya hemos observado, la alta comedia, en contraste con el drama romántico, no contempla el amor como fuerza espiritual sino el matrimonio como institución social. El seductor profesional no es visto como un pecador cuya alma está en peligro, sino como una

amenaza al núcleo básico de la sociedad: la familia. Su castigo está menos en las manos de Dios que en las de la comunidad cuyas reglas quebranta y, de ese modo, su veredicto es más severo que el de Zorrilla. El Don Juan de Ayala no consigue redimirse y es públicamente castigado por sus propias víctimas. Perdiendo no sólo su pretendida amante sino también su futura mujer, se ve despojado tanto de su legítima satisfacción como de la ilegítima y queda menospreciado, rechazado y, en su ignominioso mutis final, implícitamente excluido de compañía decente. Aunque ninguna de las dos obras en cuestión va ya muy lejos en la exploración de las últimas consecuencias de la seducción (como ocurre también en *El buey suelto* de Pereda), ilustran la tendencia característica de la literatura de la época de acudir en defensa de los valores convencionales de la clase media.

El tanto por ciento (1861) y *Consuelo* (1878) representan el punto culminante de la producción dramática de Ayala. Ambas fueron grandes éxitos y, por la primera, Ayala no sólo recibió felicitaciones de todo el mundo literario de Madrid, sino también una corona de oro valorada en más de 6.000 pesetas, recogidas por suscripción pública. Aunque en apariencia sean de un tipo similar a *El tejado de vidrio* y *El nuevo Don Juan*, su fórmula, mezcla de crítica social directa y de sentimentalismo, es realmente muy distinta. Los elementos de comedia que sobreviven en las obras de seducción frustrada desaparecen y su lugar lo ocupa un pretexto amoroso más sugestivo y meditado; es esto, y no el humor, lo que proporciona el punto de contraste a la codicia egoísta que pasa a ser ahora el tema principal. *El tanto por ciento* es la historia de un engaño colectivo en el que están implicados la fortuna del héroe y el honor de la heroína: ambos se ven seriamente comprometidos en la mitad de la obra, y sólo consiguen recuperarse triunfalmente al final con la derrota de la desaprensiva pandilla que había urdido la intriga. Técnicamente esta pieza es la obra más compleja de Ayala, con tres pretendientes rondando a la heroína y aun con cada uno de ellos implicado en la transacción financiera, junto

con otros falsos amigos e incluso los criados. La distribución de las distintas cadenas de acontecimientos resultantes, para conseguir rápidas alteraciones de fortuna en cada acto y un clímax de extremado interés dramático, es una muestra notablemente ingeniosa de carpintería teatral. Desgraciadamente la conducta de los personajes está subordinada a la situación y resulta bastante mecánica.

Consuelo es mucho más simple, estando más cerca, en la intención de Ayala, de una comedia de carácter. Muestra las desgraciadas consecuencias de casarse por dinero; un tratamiento más serio del tema similar de Tamayo en *Lo positivo*, pero con las posiciones invertidas. Como teatro es, una vez más, espléndidamente eficaz, con su soberbia escena final en cada acto, pero el rígido marco didáctico en que está encerrada la acción la vuelve deliberadamente lineal. Consuelo, en el primer acto, lleva a cabo su egoísta decisión casi sin dudas y no vuelve ya nunca a ganar por completo la simpatía del público: por eso su destino no logra conmover.

6. Echegaray

Ya a principio de los años setenta estaba claro que la alta comedia de Tamayo y Ayala no había conseguido dar nueva vida al teatro español. No logró producir una neta ruptura con la herencia del drama romántico ni evitar que la escena fuera invadida por los intentos de gran cantidad de dramaturgos didácticos que, en vez de plantar cara a los valores tradicionales católicos a los que el público prestaba su adhesión superficial, se les servía despojados de todo calificativo razonable que pudiera ofender cualquier prejuicio necio e ignorante. «El teatro español», escribió Palacio Valdés en 1879, con una mirada retrospectiva,

> merced a los trabajos de los Eguilaz, Larra, Rubí y otros, había dado grandes pasos hacia el confesionario; se postraba

a los pies del coadjutor de la parroquia [...] rezaba el rosario todos los días. Cuando adoptó otro género de vida, todas las gentes dijeron «¡Echegaray es el que lo ha pervertido [...]!»[4]

Que José de Echegaray (1832-1916) pudiera haberse considerado, incluso al principio de su carrera, como un dramaturgo revolucionario y subversivo, sirve para recordarnos la extraordinaria aberración de gusto y juicio en que había caído por entonces el público teatral español. Inicialmente matemático e ingeniero, más tarde ministro de Finanzas y fundador del Banco de España, Echegaray se dedicó al teatro durante un corto período de exilio después de haber cumplido los cuarenta años. El éxito de su primera obra en un acto, *El libro talonario* (1874), fue sucedido por el estreno en rápida sucesión de más de sesenta piezas que tendían a ser o bien éxitos apabullantes o bien fracasos totales: ¡incluso su fortuna como dramaturgo tendía a los extremos! Sus éxitos más memorables fueron *En el puño de la espada* (1875), *O locura o santidad* (1877), *El gran galeoto* (1881), *Dos fanatismos* (1887), *El hijo de Don Juan* (1892), *Mariana* (1892), *Mancha que limpia* (1895), *La duda* (1898), *El loco dios* (1900) y *A fuerza de arrastrarse* (1905).

Aunque Echegaray empezó con la pequeña comedia de salón mencionada más arriba, en que una joven esposa paga ingeniosamente con la misma moneda a su marido infiel, en los años noventa se hizo famoso con una serie de melodramas históricos en verso que han llevado a que a menudo se aluda a él como «romántico» y «neorromántico». Pero aquí es necesario hacer una distinción. Lo que salva al pequeño grupo de grandes dramas románticos del olvido en que cayeron merecidamente las obras de Echegaray, es su tema: la lucha del hombre, sostenido por el amor, contra la hostilidad de la vida y del destino. A pesar de que su expresión sea a veces deficiente, ese tema les confiere grandeza y significación literaria. Al teatro de Eche-

4. «Semblanza de Echegaray», *OC*, II, Madrid, 1959, pág. 1.208.

garay le falta esta grandiosidad temática, tanto si su marco es histórico como si es moderno. Solamente plantea situaciones. Con una o dos excepciones —y no precisamente entre sus obras más conocidas— en Echegaray todo está subordinado al efectismo del episodio. Su cualidad esencial como dramaturgo fue su impresionante habilidad para inventar y explotar al máximo, con una característica falta de sentido del humor, las situaciones teatrales más grotescamente inverosímiles. De este modo, la veracidad psicológica y el comentario significativo sobre la vida y la conducta humanas están en su mayor parte sistemáticamente desechadas: la agresiva inmediatez del acontecimiento reina sobre todo lo demás. Nos quedamos maravillados de que un público de teatro de clase media pudiera aplaudir una producción como *En el puño de la espada*, donde una mujer que ha sido violada hace años, que se ha casado con un hombre ignorante de su experiencia y que ha tenido un hijo a consecuencia de ello, ve al culpable rivalizar con el mismo hijo que el estuprador engendrara en ella por causa de la heroína. Escrita con sangre la culpa de la madre en la hoja de un puñal, ¡el hijo la borra hundiendo el arma en su propio pecho! En *La última noche* (1875) encontramos un banquero demoníaco que proclama (entre paréntesis la inevitable acotación escénica «Ríe con risa satánica»)

Quiero vivir y gozar
babilónicos placeres;
quiero divinas mujeres;
quiero, soberbio, eclipsar
las glorias de Baltasar,
y, moderno semidiós,
siempre del placer en pos
volar por el ancho mundo.
¡La muerte es sueño profundo;
el oro, el único dios!

En *O locura o santidad* un padre permite que se le tome por loco para asegurar el matrimonio de su hija con el hijo de una

duquesa, enlace amenazado por cierta circunstancia inverosímil relacionada con su propia educación. En unas pocas obras (*El gran galeoto*, *Dos fanatismos*, *El hijo de Don Juan*), Echegaray intentó romper con el melodrama y escribir drama social de ideas: la primera de estas obras, el mayor éxito de Echegaray, muy traducida y representada fuera de España, ilustra los trágicos efectos de la maledicencia, en un exagerado drama de tesis que constituye una interesante comparación con un tipo de obra de Tamayo similar, tal como *Lances de honor*; *El hijo de Don Juan*, por su lado, revela la influencia de los *Espectros* de Ibsen y demuestra el auténtico empeño de Echegaray por ampliar el alcance de su obra. Pero para nosotros su autor sigue siendo el máximo representante de la decadencia teatral de España en la última parte del siglo XIX. La concesión del Premio Nobel a Echegaray en 1904 ocasionó una viva protesta por parte de diversos miembros de la generación del 98, pero para demostrar cuán inútil fue esta protesta no hay más que comparar el grandioso éxito de *La muralla* de Calvo Sotelo en nuestra propia época, con el que acogió a *O locura o santidad*. A pesar de que entre una y otra hay un intervalo de más de setenta años, percibimos una semejanza de estilo inconfundible.

Entre los contemporáneos de Echegaray podemos mencionar brevemente a Leopoldo Cano (1844-1934), autor de obras que insisten igualmente sobre temas sociales, como *La trata de blancas* (1887) y su obra más importante, *La pasionaria*, que apuntaba el conflicto entre los intereses de la Iglesia y del Ejército. En la época, Clarín creyó ver en Eugenio Sellés (1844-1926) una posibilidad prometedora para el drama, pero nunca logró igualar el éxito de su primera obra importante, *El nudo gordiano* (1878) que, volviendo al punto de partida de Calderón y en contraste con *Realidad* de Galdós, no veía otra solución posible al adulterio femenino que el asesinato de la esposa infiel por parte del marido. José Feliu y Codina (1847-1897) explotó las posibilidades del marco rural regional para obras sobre el tema tradicional del honor y la venganza, especialmente en *La Dolores* (1892), señalando el camino a los dra-

mas rurales de Benavente en el siglo siguiente. Enrique Gaspar (1842-1902), cuyo período de productividad duró desde 1867 hasta su muerte, escribió unas veintiséis obras originales y contribuyó principalmente al drama de tesis moral. Sus mejores obras, *Las personas decentes* (1890) y *La huelga de hijos* (1893), atacan los defectos morales y sexuales de la clase media. Defendió vigorosamente la prosa frente a la utilización del verso de López de Ayala y sus obras tienen algunas pretensiones de realismo, pero aparte de audacias ocasionales (que el público teatral se apresuró a rechazar), su estilo siguió siendo en conjunto afín al de Tamayo.

7. Galdós

Una vez absorbido el principal impacto de Echegaray, el teatro pareció caer de nuevo en una fase de decadencia. Pero, justo en esta época, una mezcla de dificultades económicas y de deseo de aplauso público llevó a Galdós a repetir en la escena los triunfos que había obtenido con sus novelas (cf., más adelante, pp. 206-226). En 1892 estrenó una versión teatral de su novela dialogada *Realidad*, con María Guerrero como primera actriz. El moderado éxito de la obra animó a Galdós a iniciar una carrera que contó algo más de una veintena de adaptaciones y dramas originales. Éstos se pueden dividir principalmente en dos grupos: los del período entre 1892 y 1896 en que escribió, después de *Realidad*, *La loca de la casa* (1893), *Gerona* (1893), *La de San Quintín* (primera obra original de Galdós, 1894), *Los condenados* (1894), *Voluntad* (1895), *Doña Perfecta* (1896) y *La fiera* (1896), y los del período entre 1901 y 1905 en que escribió *Electra* (1901), *Alma y vida* (1902), *Mariucha* (1903), *El abuelo* (1904), *Bárbara* (1905) y *Amor y ciencia* (1905). Después de esto, aunque Galdós estrenó siete obras más, su producción declinó, tanto en cantidad como en calidad.

Resulta difícil apreciar la aportación galdosiana en unos años de crisis teatral cuando las tendencias se multiplican sin resultados concretos: pervive la teatralidad prostituida de Echegaray; se anuncia un drama rural-popular con *La Dolores* (1892) de Feliu; se inicia la corriente social con el *Juan José* de Dicenta (1895); alcanza su apogeo el género chico, nacido al calor de los «teatros por horas», con *La verbena de la Paloma* (1894), y, por otro lado, inician sus carreras Benavente (*El nido ajeno*, 1894; *Gente conocida*, 1896), Arniches (*El santo de la Isidra*, 1898) y los Quintero. El teatro de Galdós aportó a la década de los noventa un intento de afirmación naturalista, una fuerte tendencia introspectiva y una irreprimible propensión al simbolismo. Pero Galdós no poseía la habilidad técnica para realizar sus propósitos eficazmente y al público le faltaba la flexibilidad de perspectiva requerida para aceptar sus innovaciones, fueran éstas en el contenido o en la forma. Tuvo cuatro éxitos resonantes: *La de San Quintín*, *Doña Perfecta*, *Electra* y *El abuelo*, siendo las dos últimas, en todos los conceptos, obras importantes del drama moderno español. De *Electra*, que causó gran sensación, se vendieron 20.000 ejemplares en cuestión de días, y su estreno coadyuvó a la caída del gobierno conservador del general Azcárraga al que sucedió uno liberal. Por primera vez en la historia contemporánea de España, una obra literaria afectó directamente a la sociedad. *El abuelo*, último triunfo de Galdós, señala el final de una época en la historia de la escena española.

En una mirada retrospectiva percibimos que, desde la aparición de la alta comedia en adelante, el problema en el teatro era el de conciliar cierto grado de verdad y significación con la negación de realismo. El resultado fue, en el mejor de los casos, un compromiso que sólo se pudo mantener esporádicamente en obras individuales. No proporcionó una fórmula básica y por lo común dio lugar a los forcejeos convulsivos para conseguir exagerados efectos de Echegaray y sus seguidores en sus peores momentos. El advenimiento del drama serio, de ideas y protesta social, que empezó con Galdós y Dicenta, fue retra-

sado pero inevitable. Es lástima que no hubiera ningún dramaturgo de verdadero poder creador que completara la obra de estos dos pioneros.

Capítulo 7

BÉCQUER, ROSALÍA DE CASTRO Y EL PREMODERNISMO

1. La renovación de la poesía lírica

Desde mitad de siglo se estaban incubando nuevas fuerzas en la poesía lírica española, cuyos orígenes remotos, dentro de España, se pierden en el oleaje de influencias operantes en el romanticismo. J. M. de Cossío, en su obra monumental sobre la poesía en la segunda mitad del siglo XIX, señala convincentemente la aparición de la balada como un factor de capital importancia. Relacionada con la lírica por su brevedad, y con la poesía narrativa por su contenido, la balada formó un género intermedio, concebido a menudo dramáticamente y conteniendo como elemento predominante el diálogo. Como tal, no era lo bastante distinto del romance (aparte de la versificación) como para lograr un status realmente independiente y no ha sobrevivido a este período aunque en los años cincuenta gozara de una gran popularidad. Ya hemos advertido entre sus cultivadores a Ventura Ruiz Aguilera. Sin embargo, su utilización de la balada, casi exclusivamente como vehículo para reflexionar sobre sucesos del pasado nacional o para discutir cuestiones sociales y políticas contemporáneas, disminuye la importancia de su papel como vulgarizador del género. La fama de haber aclimatado la balada a la poesía española, en una forma muy parecida a la de su contrapartida en el norte de Europa, recae en un poeta menor, Vicente Barrantes (1829-1898), cuyas treinta *Baladas españolas* aparecieron en 1853. Las baladas de Barrantes son en sí mismas mediocres; les falta a la vez auténtico liris-

mo y dominio real de la técnica poética y, en muchos casos, toman su tema de una fuente extranjera; pero lo que en el contexto español se presenta realmente como innovador y original, es el elemento de fantasía que Barrantes consiguió extraer de la tradición de la balada germánica. En un tiempo en que la imaginación poética necesitaba una nueva influencia liberadora, Barrantes trató de señalar un camino.

Antonio de Trueba —en quien hemos visto como cuentista un seguidor de Fernán Caballero— produce una poesía de tipo muy diferente. Barrantes era un hombre de amplia cultura europea, conocedor de la poesía alemana e inglesa, en una época en que pocos escritores españoles miraban más allá de Francia. Trueba, autodidacta y dependiente de comercio, se hallaba muy apartado de la influencia extranjera, pero, en compensación, conocía muy bien la tradición popular española. Con *El libro de los cantares* (1852) se apuntó un éxito inmenso. Durante los veinte años siguientes se hicieron ocho ediciones de esta obra que fue seguida de *El libro de las montañas* (1868) de idéntico tono. Trueba, como Bécquer, identificaba la poesía con el sentimiento: sus manifiestos personales —el artículo «Lo que es poesía» de 1860 y el prólogo a *El libro de las montañas*— nos importan sobre todo por su insistencia en este punto, cuando los poetas españoles estaban obsesionados por las ideas. La comparación entre su contenido y las *Cartas literarias a una mujer* de Bécquer revela semejanzas muy marcadas.

Un segundo rasgo persistente del credo de Trueba es el deliberado moralismo que le llevó a publicar, en colaboración con Carlos Pravia, una colección de *Fábulas de la educación* (1850) para escolares. El método favorito de Trueba consistía en desarrollar una copla anónima que había recogido en una balada, añadiéndole un breve elemento narrativo, generalmente moral, sugerido por la copla original, y contado de un modo semidramático, a menudo en forma de diálogo. Su habilidad para desarrollar el tono genuinamente popular de la copla es sorprendente, y Cossío, coleccionador él mismo de poesía popular, testimonia haber encontrado hacia 1920 versiones de poemas de

Trueba recitados por campesinos como cantares tradicionales. La significación de la obra de Trueba está resumida por J. Frutos Gómez de las Cortinas como sigue:

> Tras la estruendosa trompetada del romanticismo retórico, el autor de *El libro de los cantares* postula una poesía de temas simples, de sentimientos menos detonantes, de expresión más natural y sencilla. A pesar de los inevitables barquinazos prosaicos, con su obra consiguió un triple efecto; echar la última y definitiva paletada sobre la poesía hinchada y altisonante, despertar la afición poética de los lectores (hastiados de confusiones líricas y pirotécnicas verbales) y, lo más importante de todo, hacer ver a los nuevos poetas que el método directo para llegar a la verdadera poesía consiste en la expresión natural de los sentimientos íntimos. Trueba, revalorando la poesía popular, inaugura un nuevo período en nuestra poesía del siglo XIX.[1]

Entre sus más sinceros admiradores en los años ochenta se encontraba el joven Unamuno, del que no es posible un estudio completo de su poesía sin hacer referencia a la influencia de Trueba. Otro poeta más dotado que Barrantes o Trueba fue José Selgas y Carrasco (1822-1882). De origen humilde, su oportunidad de darse a conocer en Madrid fue debida, como en el caso de Ayala, al patrocinio de Sartorius. Su primera colección de poesías, *La primavera* (1850), gozó de un éxito notable y pronto fue imitada. Le siguió *El estío* en 1853, que consolidó su fama y le situó temporalmente a la cabeza de los jóvenes poetas. Es notable que su nombre sea expresamente mencionado por Bécquer en 1860, en su lamentación sobre el estado presente de la poesía que glosaremos más adelante (pág. 155). Las afinidades de las poesías de Selgas con las *lieder* alemanas fueron inmediatamente reconocidas, aunque aquí estén combinadas con la sentimental intención moralizadora observada en Trueba, y que, como fenómeno típico de mitad de siglo, tuvo

1. «La formación literaria de Bécquer», *art. cit.*, pág. 79.

su contrapartida en la novela de Fernán Caballero y en no pocas piezas dramáticas de Tamayo. La lírica de Selgas trata predominantemente de flores, pájaros y árboles, más como símbolos de cualidades morales que por su propia belleza intrínseca. Este rasgo le une al apólogo poético o fábula que, después de un período de impopularidad en la época romántica, revivió bajo la influencia del moralismo y, por los años cuarenta, fue cultivada de nuevo por Hartzenbusch y Campoamor, entre otros. Su fábula más conocida es «El sauce y el ciprés», pero de mérito mayor es su poema descriptivo en octavas reales, «El estío», que dio título a su segunda colección. El suave tono melancólico de Selgas, su subjetividad y su considerable habilidad técnica le hicieron merecer un lugar especial entre los poetas de su época. Algunos rasgos de «El estío» han sido citados como una de las fuentes de inspiración de diversas *Rimas* de Bécquer. Es muy significativo que tanto Barrantes como Trueba y Selgas escribieran para la revista *El Álbum de Señoritas y Correo de la Moda*, la cual mencionó favorablemente uno de los primeros poemas de Bécquer (su aportación al tomo conmemorativo de Quintana de 1855), a la vez que publicó su «Anacreóntica» en el mismo año.

En 1857 el «favor germancista» asociado a Barrantes y Selgas experimentó un mayor desarrollo a resultas de un acontecimiento de importancia decisiva para la poesía posrromántica española. Éste fue la publicación, en *El Museo Universal*, de quince poemas de Heine traducidos al español por Eulogio Florentino Sanz (1825-1881), conocido ya como dramaturgo y poeta. La sublevación de 1854, que según dicen cerró finalmente el período dominado por los grandes románticos supervivientes (Rivas, García Gutiérrez) e interrumpió el desarrollo poético de Selgas en mitad de su carrera, fue la significativa causa de que Sanz fuera enviado a Berlín con un cargo de diplomático (1854-1856). Esto le dio la oportunidad de hacer las traducciones que después de su vuelta iban a tener un efecto contundente en los poetas más jóvenes. Después de éstas, vinieron en el mismo año nuevas traducciones de Heine en el *Correo de la*

Moda, firmadas por Arnao, Ignacio Virto, Javier del Palacio, Ángel María Decarrete y especialmente por el íntimo amigo de Bécquer, Augusto Ferrán y Fornés (1836-1880): con ellos se puede decir que ya se había iniciado una nueva orientación en la poesía española.

Con la obra de Ferrán llegamos al umbral mismo de la propia obra de Bécquer, no solamente por la amistad que unía a los dos poetas y por la inmensa importancia documental de la crítica de Bécquer sobre el primer libro de poesía de Ferrán, *La soledad* (1861), sino también por la semejanza que existía entre parte de la obra de Ferrán y parte de la de Bécquer (resulta indiscutible, en un par de casos, la influencia del primero sobre el segundo). Ferrán que, aparte de Sanz, era el único poeta de cierta significación en Madrid que conocía bien el alemán, publicó en 1861 (también en *El Museo Universal*) unos dieciséis poemas traducidos o imitados de Heine, pero con una importante diferencia. Ferrán, que era sevillano, estaba profundamente fascinado por los cantares populares andaluces y, en vez de divulgarlos o adaptarlos como Trueba había hecho con ejemplares de su propia colección de poesía popular, los imitaba directamente para conservar su brevedad y su distintivo sabor meridional. La combinación de ambas influencias —la de las *lieder* de Heine y la de la poesía popular andaluza— es característica de la poesía de Ferrán, cuya segunda colección, *La pereza*, se publicó en 1871, como las *Rimas*. Esto es lo que Ferrán transmitió a Bécquer, gracias a la influencia que podía ejercer en su amigo por su fortuna, su familiaridad con el alemán y su anterior aparición como poeta innovador.

Un rasgo de la crítica de mitad de siglo era la creciente convicción de que la poesía española estaba en un estado de completa decadencia. Su causa se puede atribuir fácilmente a la incapacidad de la poesía, en las décadas inmediatamente siguientes al triunfo romántico, para mantener el nivel de creatividad conseguido en los años treinta o principios de los cuarenta. Ya en 1859 Francisco Zea había descrito a sus colegas poetas, en una carta a Ruiz Aguilera, como «esos fingidos cis-

nes, esos reales y verdaderos grajos». Un año más tarde Bécquer aludía tristemente a las escasas posibilidades que quedaban a «un género que abandonaron Tassara, Ayala y Selgas». Valera en 1869 describió su época como «un período antipoético hasta lo sumo». El famoso poema de Núñez de Arce «Las arpas mudas» (1873), es la culminación de este estado de opinión. Pero, aunque Darío era todavía un niño y Martí (el más viejo de los modernistas latinoamericanos) acababa de cumplir los veinte años (y faltaban todavía diez para el *Ismaelillo*), la renovación había empezado.

2. Bécquer

El verdadero punto de partida de la poesía moderna española son incontestablemente las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), publicadas en 1871. Nacido en Sevilla e hijo de un pintor, Bécquer se quedó huérfano en 1847. Después de un breve período de aprendizaje en el estudio de uno de los discípulos aventajados de su padre, abandonó la pintura y se trasladó a Madrid (1854) en busca de carrera literaria. Sin embargo, no logró triunfar y vivió en la pobreza durante algunos años, escribiendo para periódicos de segunda fila. La zarzuela, entonces en su apogeo, era la única salida lucrativa para el talento poético y, entre 1856 y 1863, escribió unos cuantos libretos en colaboración con otros. Su primera obra seria fue una *Historia de los templos de España* (1857), probablemente sugerida por los *Recuerdos y bellezas de España* (1839) de Piferrer, y, aunque sólo se publicaron unas pocas entregas, contribuyó a la formación del estilo de la prosa de Bécquer y le hizo tomar contacto con los temas de algunas de sus leyendas. La primera de ellas, «El caudillo de las manos rojas», apareció en 1858 y señala el comienzo del principal período de la producción de Bécquer que se extiende hasta 1866. Pero, con todo, su iniciación literaria fue penosa. A mitad del año 1858, Bécquer se vio aquejado por una seria enfermedad, probable-

mente tuberculosa o venérea en sus orígenes, de la que nunca se recobró plenamente. Poco después, según parece, gozó —o sufrió— de la misteriosa relación amorosa que muchos críticos han intentado relacionar con la composición de las *Rimas*. Conviene subrayar que no sabemos en absoluto lo bastante acerca de la vida emotiva de Bécquer como para relacionar rimas individuales con experiencias específicas del poeta. Sobre todo, las noticias acerca de su supuesto amorío con cierta Elisa Guillén se han revelado casi enteramente falsas, o más bien falsificadas. En diciembre de 1970 Montesinos demostró en *Insula* que las cartas y una «rima» dedicadas a Elisa fueron inventadas en su totalidad por Iglesias Figueroa, quien las dio a conocer en 1928. También la carta X de las *Cartas desde mi celda* fue inventada por Iglesias Figueroa. A finales de 1860 formó parte de la redacción del recién fundado *El Contemporáneo* (con el que también tuvieron que ver Valera y Galdós) y entabló su importante amistad con el poeta Augusto Ferrán; en mayo de 1861 se casó. Con estos acontecimientos coincidió un año de intensa actividad creadora: publicó las *Cartas literarias a una mujer* y la importante crítica de *La soledad* de Ferrán, que figuran entre los principales escritos sobre poesía de Bécquer, además de siete de sus veintidós leyendas en prosa. Luego siguió escribiendo leyendas y colaborando en periódicos. En 1864, durante un verano que pasó en Veruela, en el norte de España, Bécquer envió a *El Contemporáneo* los encantadores, íntimos y a veces bastante costumbristas ensayos llamados *Cartas desde mi celda*. A finales de año obtuvo un cargo, muy bien pagado, de censor gubernamental de novelas con el que se ganó la vida durante los cuatro años siguientes. Por los años 1867-1868, Bécquer, que ya había escrito sus famosas *Rimas* aunque no se habían publicado más que unas cuantas (sobre todo en 1866), preparaba el manuscrito para darlas a la imprenta. Desgraciadamente, durante el pánico de la revolución de 1868 el manuscrito se perdió y el poeta se vio obligado a preparar otro, en parte de memoria. Este segundo manuscrito es el que, con ligeras adiciones y variaciones, constituye la base para las ediciones

modernas. El matrimonio de Bécquer, aunque le dio tres hijos, no fue feliz y se deshizo en el verano de 1868, en el fatal séptimo año; Gustavo, con dos de sus hijos, se fue a vivir a Toledo en la casa de su hermano Valeriano. Este último murió en septiembre de 1870 y le siguió el poeta el 22 de diciembre, fallecido, como Espronceda, a los treinta y cuatro años.

Acabamos de ver que la renovación poética de la que Bécquer y Rosalía de Castro serían los líderes, empezó a finales de los años cincuenta con la fusión de la poesía de inspiración popular (Trueba) y la corriente influenciada por la lírica germánica (Selgas), realizada principalmente por E. Florentino Sanz. Bécquer se adhirió a esta corriente renovadora desde la publicación en 1859 de la primera de sus *Rimas* (XIII, «Tu pupila es azul»), a pesar de que este concreto poema fuera una imitación de Byron. Anteriormente, la principal influencia formativa sobre él la había ejercido F. Rodríguez Zapata (1813-1889), colega y epígono del venerable Lista, que había pasado sus últimos años como maestro en Sevilla, formando una nueva generación de poetas, de los cuales el más famoso sea quizá López de Ayala. Otros poetas notables de este grupo, el único núcleo de verdadero «eclecticismo» que podría abonar la teoría de Allison Peers, fueron J. Fernández Espino (1810-1875); Juan José Bueno (1820-1881); José Amador de los Ríos (1818-1878); José Lamarque de Novoa (1828-1904); y el amigo y editor de Bécquer, Narciso Campillo (1835-1900). Aunque su poesía revela a menudo supervivencias anacrónicas de elementos prerrománticos, su importancia reside en que forma un cuerpo compacto bajo una orientación fija y en que continúa conscientemente las tradiciones de la «escuela sevillana» anterior. Zapata familiarizó a Bécquer con Horacio, con la poesía lírica del Siglo de Oro (Rioja, Cetina, Villegas) y con los escritores románticos (entre ellos Chateaubriand, Scott, Lamartine, Zorrilla) que los seguidores de Lista (y por tanto de Schlegel) se permitían admirar. Pero el puñado de poemas que quedan escritos bajo tales influencias, incluyendo lo primero que se conoce de Bécquer —una oda a la muerte de Lista y su contribu-

ción al libro homenaje a Quintana (1855)— pertenece a la mera prehistoria de su poesía. Desde entonces hasta 1859 no tenemos conocimiento de que publicara un solo poema, y, cuando rompió el silencio con lo que ahora es la rima XIII, ya había intervenido decisivamente la influencia combinada del grupo de poetas «germanizantes» del *Correo de la Moda* y su redescubrimiento del cantar popular andaluz.

La originalidad del credo poético de Bécquer, expresado en las *Cartas literarias*, la crítica de Ferrán y la posterior *Introducción sinfónica*, sólo se puede apreciar en su verdadera dimensión si se la coteja con manifestaciones como la *Poética* de Campoamor y el discurso de Núñez de Arce para su ingreso en la Academia. Aquí nos bastará un breve resumen de la opinión de Bécquer sobre su arte, en la que hace una distinción inicial entre la poesía de vieja tradición retórica y su propio ideal lírico:

> Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad [...] Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía [...]

La primera —«magnífica», «sonora», «hija de la meditación»— es poesía elocuente, que dice, o trata de decir, cosas de un modo memorable. Núñez de Arce iba en camino de convertirse en su gran sacerdote. La segunda, la de Bécquer, es poesía que sugiere, que no nace de las ideas, obsesión de los contemporáneos de Bécquer, sino de un misterioso proceso creador más semejante a una visión y que, favorecida por un peculiar estado de arrobada ensoñación, se sitúa por debajo del nivel del pensamiento consciente y aun de la coordinación lógica. Aquí

las imágenes e impresiones acumuladas en las profundidades de la mente del poeta:

> Ideas sin palabras
> palabras sin sentido
> cadencias que no tienen
> ni ritmo ni compás.
> Memorias y deseos
> de cosas que no existen [...]

brotan, se confunden y se combinan de un modo que Bécquer, afortunadamente para nosotros, lucha repetidamente por describir, especialmente en la segunda de sus *Cartas literarias*. Lo que condiciona esta acumulación y selección del material poético no es la reflexión consciente, sino las emociones, «porque la poesía es el *sentimiento*», y las *sensaciones*. En el momento de la creación, que Bécquer relaciona casi siempre con la luz, la sensación previa de opresión nerviosa cede de repente a la iluminación y a la alegría. Las «ardientes hijas de la sensación» y la «memoria viva de lo sentido» aparecen como una visión, y el poeta en definitiva escribe «como el que copia de una página ya escrita».

Aquí observamos el contraste no solamente con la «poesía de ideas» de mitad de siglo sino también con el estilo poético del romanticismo. Cuando Bécquer reproduce sus recuerdos y sensaciones en la lírica, ni él ni éstos son ya los mismos. La experiencia inicial, que para los románticos *era* la inspiración, para Bécquer es solamente *la fuente* de inspiración. Cuando él escribe, ésta queda fuera de su alcance, pero la misma experiencia, latente en el espíritu del poeta, ha recorrido un proceso de depuración que la convierte en sustancia poética. En este punto, cuando el proceso interno termina y empieza el proceso externo de su expresión verbal, Bécquer se enfrenta con el problema esencial del poeta: las limitaciones del lenguaje. El objeto de uso cotidiano, «instrumento de la objetividad» (Machado), se resiste cuando el poeta intenta forzarlo para expresar finos matices de significado subjetivo. De ahí la primera rima:

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno,
cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirlo, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar, que no hay cifra
capaz de encerrarlo, y apenas, ¡oh hermosa!
si, teniendo en mis manos las tuyas,
pudiera al oído cantártelo a solas.

Las *Rimas* fueron reunidas por los amigos del poeta que prepararon la edición póstuma en un orden que el poeta no había propuesto taxativamente. Gerardo Diego ha argumentado que la ordenación corresponde a cuatro temas básicos: I - XI atañen sobre todo a la poesía y al poeta; XII - XXIX expresan principalmente el amor en su fase ascendente y esperanzada; XXX - LI están dominadas por la tristeza y la desilusión, y LII - LXXIX tratan básicamente de soledad y desesperación. Rica Brown, el mejor biógrafo de Bécquer, acepta la primera categoría pero para el resto de las rimas sugiere como temas básicos: primero, la mujer, las alegrías y tristezas del amor, el papel de la mujer en la inspiración poética; y segundo, el destino final del hombre y los temas relacionados con éste (muerte, inmortalidad y fe). Este último grupo que Diego ha pasado por alto tiene una gran importancia, porque une a Bécquer (junto con Rosalía de Castro, como veremos en seguida) con el legado romántico del desasosiego espiritual. Aunque lamentamos no estar de acuerdo con Rica Brown en cuanto al grado en que estos temas (especialmente los últimos) son exclusivos de Bécquer en su época, indudablemente el grupo más original es el dedicado a la poesía y al mismo creador. Aquí Bécquer resucita la idea romántica del poeta vidente, sintonizado con

un espíritu del mundo que emana fundamentalmente de Dios («origen de esos mil pensamientos desconocidos, que todos ellos son poesía, poesía verdadera»)

desconocida esencia,
perfume misterioso
de que es vaso el poeta.

El poeta, a pesar de su anhelo, no puede lograr una unidad total con ese espíritu, fuerza que se esconde tras el acto poético, esencial pero indefinible, y a la que puede responder pero no puede expresar plenamente. De este modo, toda poesía es siempre «esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible». En el interior de esta mística poética el papel de la mujer y del amor es primordial: «El amor es el manantial perenne de toda poesía», mientras la mujer, fuente y objeto del amor y que posee además (en contradicción con la inteligencia conceptual masculina) cualidades especiales de sentimiento y una respuesta intuitiva a la belleza, es «el verbo poético hecho carne». El genio tiene atributos femeninos y así, los temas del amor, la poesía y la mujer son esencialmente inseparables. Pero aun se puede hacer una distinción entre aquellas rimas en las que el amor está considerado de un modo semiplatónico, como esencia indefinible de todas las cosas —«... ley misteriosa por la que todo se gobierna y rige»— y aquellas en que puede haber una referencia directa a la propia experiencia emocional del poeta. En efecto, en la rima IX el beso se convierte en el símbolo de la unión y la armonía cósmica universal:

Besa el aura que gime blandamente
las leves ondas que jugando riza;
el sol besa a la nube en Occidente,
y de púrpura y oro la matiza;
la llama en derredor del tronco ardiente
por besar a otra llama se desliza.
Y hasta el sauce, inclinándose a su peso,
al río que lo besa, vuelve un beso.

En la raíz de esta actitud becqueriana hay que ver el idealismo alemán, y en particular las ideas de Federico Schlegel, transmitidas al poeta quizá por Zapata. Familiar a todo germanista es el concepto de un *Weltgeist* que existe detrás de lo puramente existencial y que manifiesta en cierto modo la naturaleza de Dios. A través de sus dotes artísticas el poeta, según Gustavo Adolfo, logra vislumbrar este espíritu eterno. Subrayamos este aspecto de la obra de Bécquer por su semejanza con otros aspectos de la obra temprana de Juan Ramón Jiménez quien sin duda alguna asimiló algo del semimisticismo idealista de Bécquer. En las rimas XI y XV la mujer («vano fantasma de niebla y luz») es el símbolo etéreo de la aspiración irrealizada. En cambio, en las demás, el contenido puramente anecdótico de los poemas nos permite sospechar una conexión directa entre ellas y la misteriosa relación amorosa (una o varias) de Bécquer antes de su matrimonio. En general, estas últimas son las menos satisfactorias y a veces no están muy lejos del estilo de las mejores *Doloras* de Campoamor. Pero cuando Bécquer deja atrás por completo la situación humana concreta y pasa a expresar su realización o su frustración con acumulaciones de metáforas puras (XXIV, XLI, LIII), el resultado es, una vez más, extremadamente hermoso.

Una poesía como la rima XIV («Te vi un punto, y, flotando ante mis ojos») debió de haber causado al lector de 1871 una impresión desconcertante. Ejemplifica con gran exactitud lo que quería decir Bécquer al hablar de una poesía «natural, breve, seca». No hay ni una sola palabra, ni imagen, conscientemente «poéticas». Se sigue bastante de cerca el orden de palabras usado en el habla de todos los días. No hay rimas, sólo asonancia. Esa sí que es una poesía «desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre». Pero aun más original es el contenido. La rima es toda afirmación; pero no contiene ningún pensamiento o idea importante. Tampoco expresa una emoción. Es decir, Bécquer ha prescindido conscientemente de las dos bases de la poesía decimonónica: ideas y emociones. ¿De qué habla, pues, la rima XIV? De una *sensación*, casi de una

alucinación: la obsesión del poeta con los ojos de una mujer que parecen mirarle intensa e incesantemente. Entre la segunda y la tercera estrofa pasamos sin darnos cuenta, desde lo consciente a lo inconsciente, y finalmente asoma algo así como una vaga amenaza que aparentemente viene del exterior, pero que en realidad brota del subconsciente del poeta. Es difícil imaginarse nada más diverso de la poesía típica de Campoamor o Núñez de Arce. En las rimas de este tipo, Bécquer empezó la exploración de una zona nueva de la psique, abriendo posibilidades totalmente nuevas para la poesía española.

El último grupo importante de poemas de Bécquer, escritos bajo el impulso de la desesperación al frustrarse su ideal de amor, contiene tópicos convencionales heredados de los románticos y probablemente son sus poemas de tema menos original. Su tono es más dolorido que angustiado. Pero tienen una emoción que ninguno de los predecesores de Bécquer logró en la misma medida —quizá «Sé más feliz que yo» de Arolas sea el que más se le acerca—.

Es imprescindible darse cuenta, sin embargo, de que el Bécquer de estas rimas no es el poeta que cambió el rumbo de la poesía española. Sólo cuando deja atrás el tono desesperado y vuelve a la elegía pura nos brinda su voz auténtica. En la rima más célebre

Volverán las oscuras golondrinas

admirablemente analizada técnicamente por Terracini en *Quaderni Ibero-Americani*, 39/40, 1970, y por Belic, Bécquer no condena a la mujer amada ni desahoga sus sentimientos de autocompasión: afirma sencillamente que cuando el amor termina, termina para siempre. Para estructurar el poema construye una serie de paralelos entre sentimientos humanos y fenómenos de la naturaleza. En las estrofas primera, tercera y quinta, acepta sin amargura que la naturaleza seguirá como siempre su curso cíclico: volverán las golondrinas, volverán a florecer las madreselvas. Incluso, para cumplir la promesa implícita en las estro-

fas anteriores, volverán las palabras de amor. Más importantes son las antítesis elaboradas en las estrofas segunda, cuarta y última. No es sólo que se subraye aquí la ausencia de algo esencial en lo que volverá. Hay también una progresión que contrasta con la afirmación de lo meramente cíclico y previsible. En la segunda estrofa la palabra clave es «dicha»; en la cuarta, es «lágrimas». De modo que no sólo hay un contraste entre la estrofa primera y la segunda y entre la tercera y la cuarta, hay también una intensificación del mismo. Pero sintácticamente los dos pares de estrofas están unidos por la repetición de las palabras «no volverán». Luego en las últimas dos estrofas todo cambia. Lo que se repite inevitablemente en la naturaleza física, sólo «tal vez» se repite en la vida humana. Aquí se marca la transición a la última estrofa, en la que se evita la repetición de «no volverán», rompiendo el «sistema» construido anteriormente; lo auténticamente irreparable es la pérdida del amor. Al mismo tiempo la forma de los verbos (en tercera persona en las tres primeras estrofas y en la quinta, primera persona del plural en la cuarta) cambia y da lugar al único uso de la primera persona del singular en el penúltimo verso. Finalmente observamos como el ritmo tranquilo de las cinco primeras estrofas del poema, alterado sólo en el verso 19 («tu corazón de su profundo sueño», acentuado en las sílabas 4.ª, 8.ª y 10.ª, en vez de ser acentuado en las 6.ª y 10.ª para indicar el final del paralelismo sentimiento/naturaleza), cambia de nuevo en la última estrofa (nótese p. ej. el esdrújulo «desengáñate», único en todo el poema).

Aparte de las mencionadas arriba, existen excelentes análisis de otras rimas de Bécquer (p. ej., de Torres Martínez: rima IX en *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*), pero la técnica poética de Bécquer todavía no ha sido estudiada a fondo. «Está claro», apunta Torres Martínez, «que Bécquer ensayó diversos metros clásicos tradicionales: la seguidilla (rima LXXVIII), la quintilla (LX), el serventesio (XX), e incluso la octava real (IX)», pero las novedades que introdujo en su estructura rítmica están en general todavía por comentar.

Observamos la preferencia de Bécquer por expresiones de movimiento discontinuo: «tembloroso», «ondea», «errante» y similares; por aquellas vagamente indefinidas e impalpables; por las imágenes de luz; por la brevedad de la forma o por el paralelismo acumulativo de estrofas más que por la complejidad de estructura; por la comparación más que por la metáfora. Pero la difícil simplicidad, la aparente sencillez de su poesía resiste todo intento de descubrir sus secretos, incluso por parte de un analista de la forma tan ingenioso como Bousoño.[2]

3. La prosa de Bécquer

Entre 1861 y 1863 se publicaron en varios periódicos de Madrid dieciocho de las veintidós leyendas en prosa de Bécquer. Por tanto, podemos considerar plausiblemente que anteceden a la mayor parte de las rimas. El género en cuanto tal no era nuevo: sus raíces son, en parte, populares y locales, tradiciones corrientes sobre lugares concretos, iglesias, imágenes sagradas y similares; en parte, son literarias, provenientes de la literatura religiosa oriental, de apólogos e historias de sucesos mágicos. El ala «histórica» del romanticismo, y especialmente Zorrilla, se había entusiasmado por las primeras, cuyos fantásticos elementos produjeron un renovado interés por los segundos ingredientes, coincidiendo con un creciente predominio de la prosa sobre el verso. A finales de los años cincuenta, fortalecidas por la tendencia tradicionalista del costumbrismo, por su deseo nostálgico de salvar el encanto del pasado, las leyendas en prosa se hicieron muy populares como forma artística menor y, como el mismo cuadro de costumbres, tendían a menudo a transformarse en algo parecido al cuento. Con todo, los críticos afirman unánimemente que la publicación en mayo de 1858 de «El caudillo de las manos rojas», la primera leyenda de Bécquer, significó la aparición de un escri-

2. C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951, págs. 187-227.

tor dotado de un concepto nuevo del arte de la prosa. Escribe Berenguer Carisomo: «La prosa de "El Caudillo" suponía un reto de increíble audacia; más; era el futuro». El período creador de Fernán Caballero terminaba: Estébanez Calderón y Mesonero Romanos envejecían; Pereda, Alarcón, Galdós, aún no habían llegado. Fue un período gris y casi estéril: las leyendas de Bécquer «determinan un clima nuevo» (Benítez). La leyenda como narración histórica en verso al modo de Zorrilla estaba ya pasada de moda. Las de Bécquer, en prosa, remozan el género; el poeta había aprendido la lección de los hermanos Grimm y de Hoffmann. Benítez ensalza el tono lírico, influido por el de la balada germánica, el mensaje ético, a veces incluso edificante, y la división de los personajes en simbólicos (los protagonistas) y costumbristas (los menores). Mencionamos también la humanización sistemática de elementos no humanos y el empleo del entorno natural para presagiar los episodios. También importa notar que si bien hay leyendas becquerianas que son auténticos cuentos de hadas (p. ej., «La corza blanca» y «El gnomo»), el esquema narrativo, a diferencia del normal en tales cuentos (que terminan siempre felizmente), es muchas veces trágico.

Las *Leyendas* de Bécquer poseen una gran variedad: hay desde convencionales equivalencias a las tradiciones de Zorrilla («El Cristo de la calavera», «La promesa») que indujeron a algunos a considerarle como un simpatizante neocatólico, pasando por las puramente fantásticas y simbólicas («Los ojos verdes», «El gnomo»), a las exóticas («El caudillo de las manos rojas», «La creación»), y finalmente al ambiente familiar madrileño de «Es raro». De un modo parecido varía mucho la calidad, desde las meramente anecdóticas («Apólogo») y religioso-morales («Creed en Dios», «La ajorca de oro») a las de una significación o un sentimiento personal más profundo («Tres fechas»). Muchas revelan la especial habilidad de Bécquer para ir llevando gradualmente el interés del lector de lo real a lo fantástico, por medio de una referencia personal o por la evocación de un detalle histórico o topográfico real. La combina-

ción de fantasía con humor, emoción y alguna vez ironía manifiesta una extraordinaria destreza técnica. Sin embargo, y en líneas generales, el contenido y el carácter de las *Leyendas* son menos originales que su estilo, que ocupa un lugar único en la historia de la prosa española del siglo XIX. Díaz Plaja lo califica de «milagro aislado», y sigue diciendo: «No son demasiados los hallazgos estilísticos de Bécquer. Con todo se destacan luminosamente en la chata y gris prosa ochocentista española».[3] El verdadero impulso renovador de la prosa española vino al final, como sucedió en la poesía, con el modernismo latinoamericano. Es significativo el hecho, a veces olvidado, de que los elementos modernistas aparecen antes en la prosa que en el verso de aquellos países. De todos modos, algunos rasgos introducidos por Montalvo, Martí y González Prada, y soberbiamente utilizados más tarde por Darío, están anticipados por Bécquer en las *Leyendas*. Sin ninguna tradición estilística anterior en que pudiera insertarse, Bécquer creó un tipo de prosa lírica que, en su empleo de ritmos y dicción semipoéticos, en su énfasis en las sensaciones (ópticas, táctiles y auditivas) más que en las ideas o sentimientos, en su descripción colorista y pictórica, además de su ocasionalmente audaz utilización de la metáfora, anuncia el futuro «poema en prosa».

Una aportación final de Bécquer al desarrollo de la prosa española del siglo XIX fue la virtual creación del ensayo literario en *Cartas desde mi celda* (1864). Aunque las críticas de Larra y unos cuantos cuadros de costumbres habían indicado el camino y sugerido la técnica de imbricar observación y reflexión, no había aparecido previamente nada similar a estas reflexivas, descriptivas e intensamente personales cartas al público desde el arruinado monasterio de Veruela. Ellas subrayan una vez más la sorprendente originalidad de Bécquer.

3. G. Díaz Plaja, *El poema en prosa en España*, Barcelona, 1961, páginas 25-26.

4. Rosalía de Castro

Junto a la obra de Bécquer —a la que únicamente cede en importancia como precursora de la futura trayectoria de la poesía española—, estaba la de Rosalía de Castro (1837-1885), la principal poetisa del siglo XIX y la única que todavía nos exige una atención crítica. Nació en Compostela, hija natural de una mujer de buena familia y de un sacristán. Criada en su Galicia nativa, aprendió de su nodriza la lengua gallega y llegó a conocer la poesía popular de la región. En 1856, a causa de una fugaz relación sexual en Padrón con un joven no identificado, se vio abandonada por su novio de entonces y tuvo que trasladarse a Madrid, donde pronto conoció a Ruiz Aguilera, Sanz (el traductor de Heine) y Bécquer, además de otros miembros del círculo de este último. Dos años más tarde se casó con el historiador y crítico de arte Manuel Murguía, cuando ya había publicado su primer libro de versos, *La flor* (1857). Fue seguido de *Cantares gallegos* (1863) y *Follas novas* (1880), ambos en gallego. Su obra maestra, *En las orillas del Sar*, apareció en castellano en 1884. Aunque tuvo seis hijos, su matrimonio no parece haber sido feliz. A pesar de mostrarse alegre en la vida familiar, era un temperamento claramente depresivo, exageradamente sensible a las menores contrariedades de la existencia cotidiana, y su salud fue muy delicada. En la madurez de su vida fue empeorando y murió de un cáncer a los cuarenta y ocho años.

Al contrario de Bécquer cuya evolución temprana la ilustran solamente los pocos poemas que quedaron, la patética historia de Rosalía se puede seguir con relativa facilidad. Sus primeros poemas atestiguan la enorme influencia que Espronceda continuaba ejerciendo después de su muerte. Los temas, el tono e incluso la versificación son meras imitaciones de su estilo, como se puede comprobar en la siguiente cita de *Fragmentos*:

Cuando, infeliz, me contemplé perdida
y el árbol de mi fe se desgajó
tuvieron, ¡ay!, para llorar mis ojos
de amargura y de hiel tristes despojos.
La nada contemplé que me cercaba,
y [...], al presentir mi aterrador quebranto,
miré que, solitaria, me anegaba
en un mar de dolores y de llanto.
Nadie ni amor ni compasión cantaba,
ni un ángel me cubrió bajo su manto;
sólo la voz mi corazón oía
de la última ilusión que se perdía [...]

Los *Cantares gallegos* revelan una influencia muy distinta, la de las baladas, en particular las de Trueba y en menor medida las de Ruiz Aguilera. Su introducción revela el extraordinario impacto de *El libro de los cantares* de Trueba, publicado once años antes, y que Rosalía confiesa estar imitando imperfectamente. La modestia era innecesaria: aunque se señala a sí misma como discípula de Trueba por seguir su método de adaptar las formas de la canción popular, el nivel creativo de su poesía es superior en todos los sentidos. El ingenuo moralismo de Trueba está reemplazado por una visión profunda y dolorosa; su técnica pedestre, por un virtuosismo y una inventiva métrica cuyos resultados, cuando se pusieron de manifiesto, primero desconcertaron a los críticos y luego fueron ampliamente imitados. La gran novedad de la colección fue, naturalmente, el estar escrita en gallego. Esto creó en torno a Rosalía un público restringido pero muy fervoroso en su región natal y para los gallegos que estaban en el extranjero se convirtió en una figura simbólica. Le dio además un tema que sostenía sus convicciones más profundas y una dicción que ponía a prueba su habilidad para resucitarlo como instrumento poético.

Cantart'ei, Galicia,
teus dulces cantares,
qu'así mô pediron
na veira do mare.

Cantart'ei, Galicia,
na lengua gallega,
consolo dos males,
alivio das penas [...]

Qu'así mô pediron,
qu'así mô mandaron,
que cant'e que cante
na lengua qu'eu falo.

Excepto cuatro, los treinta y siete poemas o grupos de poemas que componen los *Cantares gallegos* están en forma de glosas de canciones populares. Aquí, Rosalía, como Trueba, tropieza con la dificultad con que se enfrenta el poeta que abandona deliberadamente la dicción convencional por las posibilidades poéticas mucho más limitadas del lenguaje popular o seudopopular. Desde el momento en que se pone a imitar el habla llana y la perspectiva sencilla de la poesía popular se le niegan importantes áreas de vocabulario, de conceptos y de imágenes. Pero su éxito se prueba por el mismo criterio que aplicamos, páginas atrás, a su modelo. Algunos cantares de Rosalía, como los de Trueba, han sido tomados por la gente de Galicia como producciones auténticamente populares. Un ejemplo típico del uso efectivo de medios simples (comparación directa y contraste) para expresar una emoción humana familiar lo tenemos en parte del poema XIII:

Unha muller sin home [...],
¡santo bendito!,
e corpiño sin alma,
festa sin trigo.

Pau viradoiro,
qu'onda queira que vaya
troncho que troncho.

Mais en tend'un homiño
¡Virxe do Carme!,

non hay mundo que chegue
para un folgarse.

Que zamb'ou trenco,
sempr'é bó ter un home
para un remedio.

La mayoría de poemas de esta colección están formados por canciones de amor, llenas de ternura y suaves quejas, y por poemas que expresan la sabiduría popular a veces de un modo satírico. Pero el sello de la personalidad de Rosalía es menor en éstos que en el principal grupo secundario de poemas en que el tema no es el sentimiento individual sino las reacciones de la poetisa ante la misma Galicia, sus campos, sus caminos, sus lugareños y especialmente ante su situación contemporánea. Escribiendo en Castilla, Rosalía expresa repetidamente la intensa nostalgia de su tierra:

¡Ay! ¡quén fora paxariño
de leves alas lixeiras!
¡Ay, conque prisa voara
foliña de tan contenta
para cantar á alborada
nos campos da miña terra!

y se consuela con recuerdos de su belleza y simplicidad. Pero su identificación es más profunda que la mera nostalgia personal. Sus canciones de despedida y de ausencia reflejan los sentimientos de generaciones de emigrantes forzados al exilio por condiciones que Rosalía atribuye con resentimiento al predominio de Castilla. Aquí su poesía hace sonar una nota viril de orgullo y reproche:

Premita Dios, castellanos,
castellanos que aborreço,
qu'antes os gallegos morran
qu'ir a pedirvos sustento

que encontró un profundo eco en su región natal. Esta primera colección de poemas de Rosalía en su lengua nativa auspició un resurgimiento del gallego como instrumento literario. La mayoría de los poemas de las *Follas novas* son de finales de los años sesenta y, por tanto, no están tan separados en el tiempo como sugiere la fecha de publicación del libro. Pero en el intervalo, la obra de Rosalía había sufrido un gran cambio. Gran parte de la inspiración popular de los *Cantares* ha desaparecido para siempre, junto con las ocasionales notas de alegría y humor a que ésta había dado pie. Los poemas de las *Follas novas* son el fruto de una visión más profunda y melancólica. Asociar esto simplemente con el modo de ser gallego, o con el complejo de orfandad (del que Rosalía indudablemente sufría), como muchos críticos han hecho, es ignorar su íntima relación con el progresivo desasosiego espiritual que afectaba ya a la minoría intelectual de España, y de todas partes de Europa, contexto específico de la visión trágica de la vida que manifiesta Rosalía. Su poesía posterior ilustra una fase del proceso por el que el romántico hastío del mundo se iba transformando en el pesimismo (con matices de desesperación) más consistente intelectualmente que caracteriza a la generación del 98.

De la introducción a *Follas novas* y de sus referencias a una «tristeza, musa d'os nosos tempos» y a las «cousas graves» que «N'o aire andan d'abondo», se deduce claramente que Rosalía era consciente del fermento de inquietud que se estaba difundiendo en España. Aunque ella misma, como mujer, se negaba modestamente la capacidad de tratar en su poesía un pensamiento profundo, no puede haber ninguna duda de que la parte esencial de sus dos últimas colecciones son los numerosos poemas de dolorosa meditación sobre la existencia. Lo consustancial que era esta meditación con su propia existencia lo revela aquella conocida poesía suya

Una-ha vez tiven un cravo
cravado no coraçón [...]

que tan claramente inspiró la de «Yo voy soñando caminos» de Machado. La anterior nostalgia y tristeza de Rosalía se han endurecido convirtiéndose en amargura y en intermitente desesperación:

> Quién fora pedra [...]
> sin medo â vida, que da tormentos
> sin medo â morte, que espanto da.

Su odio hacia Castilla y su árido paisaje («¡D'o deserto fiel imaxe») y su añoranza de la humedad y verdor de Galicia sobreviven intensificados por el tiempo. En los libros IV y V («Da terra» y «As viudas d'os vivos las viudas d'os mortos») la belleza de Galicia, en irónico contraste con su pobreza y su hambre («desdichada beldá»), está celebrada de nuevo, pero Rosalía es la primera en recalcar que este tema, que anteriormente había sido la esencia de su obra, está subordinado a «à eterna layada queixa que hoxe eisalan todo-l-os los labios».

5. «En las orillas del Sar»

En las orillas del Sar, aunque publicada en 1884, recoge muchos poemas que, según González Besada, habían aparecido en *El Progreso* de Pontevedra a mediados de los años sesenta. Si esto es así, el principal período creador de Rosalía debió coincidir con sus treinta años. Sin embargo también está claro, por evidencia interna, que un buen número de poemas fue escrito más tarde. Ciertamente hay en la colección signos claros de una evolución de perspectiva, pero, básicamente, aunque los pocos críticos de Rosalía han tendido a minimizar este aspecto, el punto de partida de muchos poemas es un desasosiego espiritual de profundas raíces. Otras tendencias de la crítica, como son las de insistir en las características gallegas de su poesía y en elementos biográficos, también contribuyen a esconder lo que realmente hace de Rosalía una figura de relieve en el de-

sarrollo de la poesía posromántica. No hay duda que la búsqueda de Rosalía en *En las orillas del Sar* incluya la búsqueda del amor. Tampoco puede negarse que la temática de la obra surge en parte de la voluntad de evocar amores pasados y del sentimiento de culpabilidad que obsesiona a la poetisa, manifestándose en el uso sistemático de imágenes nocturnas. Pero nos resistimos a creer, por ejemplo, que otra categoría de imágenes, la de las aguas y de la sed, se relacione exclusivamente con la pasión física. Más bien existe un proceso de asimilación entre lo erótico y lo religioso en el que la desesperación amorosa de la poetisa está indisolublemente ligada a su angustia espiritual. Los poemas de *En las orillas del Sar* son poemas de profunda visión interior: repetidamente Rosalía acude a la imagen de Espronceda —«caída la venda de los ojos»— de una súbita adquisición de clarividencia. No puede haber ninguna duda de que, como en el caso del poeta extremeño, el elemento clave es la desintegración de los valores religiosos. Los poemas de la primera parte de la colección y, esporádicamente, los restantes casi hasta el final (aunque entonces aparezca una nueva nota de esperanza religiosa) son explícitos:

> Mi Dios cayó al abismo,
> y al buscarle anhelante, sólo encuentro
> la soledad inmensa del vacío.

Faltándole este soporte existencial (que ella anhelaba pero que no recobró, si acaso, hasta años más tarde), la realidad se manifiesta a Rosalía como un exceso de desolación:

> Todo es sueño y mentira en la Tierra.
> ¡No existes, Verdad!

En la tala de los robledos de Galicia, Rosalía encontró no solamente otra causa de protesta por el tratamiento de su provincia natal, sino también un símbolo de una vida desolada por haber sido despojada de todas las esperanzas, creencias e ilusiones mantenidas durante tanto tiempo. Entre éstas estaban

muchas de las consolaciones de la vida, y no meramente la certeza religiosa, sino el amor, ahora amargamente presentado en términos de insinceridad, o los niños, causa de alguno de sus poemas más profundamente patéticos:

¿A dónde llevaros, mis pobres cautivos
que no hayan de ataros las mismas cadenas?
Del hombre, enemigo del hombre, no puede
libraros, mis ángeles, la égida materna.

e incluso la misma creatividad, soporte último del poeta:

La palabra y la idea —Hay un abismo
entre ambas cosas
—Desventurada y muda,
de tan hondos, tan íntimos secretos,
la lengua humana, torpe, no traduce
el velado misterio.

El resultado es una profunda y torturante desesperación mitigada solamente a intervalos por la esperanza o por una resignación solitaria, aunque en unos pocos poemas Rosalía vuelva fugazmente a tomar suficiente confianza en el arte y en la fe para proclamar:

¡Hay arte! ¡Hay poesía! ¡Debe haber cielo; hay Dios!

En las orillas del Sar es el único poemario importante, aparte de las *Rimas* de Bécquer, que se publicó en España en el intervalo que va de la desintegración del romanticismo al simultáneo advenimiento del modernismo y la poesía de la generación del 98, a finales de siglo. En él, más que en cualquiera de las otras numerosas colecciones de poesía dominadas por el pesimismo y la desesperación que aparecieron durante este período, vemos el auténtico legado de la visión romántica que pasa de Espronceda a Unamuno y Antonio Machado. Así, aparte de que Rosalía sea única en su época por el acercamiento de su

meditación sobre la condición humana tan profundamente sentida y conmovedora, su interés para la posteridad no se cifra solamente en sus temas. También tomó parte nada desdeñable en la gradual extensión del experimentalismo romántico sobre metros líricos que culminó en las innovaciones de los modernistas. Aunque la mayoría de los poemas de *En las orillas del Sar* están formados por versos convencionales de siete, ocho y once sílabas, aparecen frecuentemente nuevas combinaciones de versos de seis, ocho y diez sílabas, de alejandrinos, y de versos de dieciséis e incluso de dieciocho sílabas, a menudo con vigoroso encabalgamiento. Pero la rima cede ampliamente el paso a la asonancia, en línea con la tendencia becqueriana que se aparta de la musicalidad tonitronante para ir hacia una armonía interior más vaga. De este modo, con Rosalía y Bécquer la poesía lírica española logró una vez más un equilibrio fecundo entre el sentimiento auténtico y la originalidad técnica.

La poesía de Bécquer fue mirada con desprecio por los poetas de la generación anterior y tardó mucho en conseguir la popularidad de la que ahora hace tiempo que disfruta. Núñez de Arce la descartaba despectivamente como «suspirillos germánicos». Campoamor fue todavía más lejos y la acusaba de:

> un cierto seudotrascendentalismo patológico que consiste en un histerismo soñador que crea un género nervioso, asexual y amorfo y que muchos llaman sugestivo y que no sugiere nada.[4]

Valera, pese a la aguda vigilancia crítica que le hizo aclamar la aparición de Darío, no reconoció la importancia de Bécquer hasta la aparición de la segunda edición de las *Rimas* en 1878. De un modo similar, cuando en 1902 fue a preparar su antología de poesía del siglo XIX, inexplicablemente pasó por alto a Rosalía de Castro: sin duda una de las mayores equivocaciones que registra la crítica española.

Pero entre la minoría de poetas serios contemporáneos su-

4. R. de Campoamor, *Poética*, *OC*, III, Madrid, 1901, pág. 310.

yos y más jóvenes, Bécquer tuvo numerosos admiradores e imitadores. Cuando Manuel Reina recordaba los principios de los años setenta pensaba en

> la plácida lectura
> de Hugo, de Heine, Bécquer y Espronceda.

A partir de entonces la influencia de Bécquer fue muy activa y la notamos en poetas tan diferentes como el mismo Reina y Manuel del Palacio, por no decir nada de la cantidad de figuras menores que aparecen en la exhaustiva lista de Cossío. Pero los imitadores más notables de Bécquer fueron con mucho Rosalía de Castro y Darío. Ha habido dudas acerca de la deuda de Rosalía con Bécquer, debido a la dificultad de datar adecuadamente los poemas de ella. Darío por su parte, en su autobiografía, mantuvo un mezquino silencio con respecto a Bécquer.[5]

6. Premodernismo: Manuel Reina y Ricardo Gil

Entre el último grupo importante de poetas que surgieron a finales del siglo XIX se encuentran los premodernistas Manuel Reina (1856-1905) y Ricardo Gil (1855-1908). Reina, nacido en Puente Genil (Córdoba) y en un medio acomodado, terminó su educación universitaria en Madrid y a los veinte años se apuntó un éxito con la publicación en *La Ilustración Española y Americana* de su poema «La música». A éste le siguieron en rápida sucesión dos colecciones de poemas, *Andantes y allegros* (1877) y *Cromos y acuarelas* (1878), antes de que Reina se dedicara a la política, donde fue un seguidor de Sagasta y más tarde de Maura. Elegido miembro del Parlamento en el mismo año (1886) que Galdós, Reina fue luego senador (1893) y gobernador civil de Cádiz.

5. Pero la contribución de I. L. McClelland al *Liverpool Studies in Spanisch Literature*, I, Liverpool, 1940 —al cual se remite al lector— confirma la cuestión.

Entre sus primeras colecciones de poemas y su silencio a finales de los años ochenta, fundó y fue director de *La Diana* (1882-1884) que, durante su corta vida, fue una revista literaria de gran importancia. La nómina de sus colaboradores incluye prácticamente todos los escritores importantes: Núñez de Arce, Selgas, Ruiz Aguilera, Manuel del Palacio y Salvador Rueda junto a una docena más de poetas; Echegaray y Tamayo representaban a los dramaturgos; Pereda, Valera, Clarín, Cánovas, Castelar, Ortega Munilla y Galdós (a quien *La Diana* ofrendó en el número de abril de 1883 el probablemente primer homenaje público) junto con otros numerosos colaboradores representaban a los prosistas. Los autores extranjeros traducidos para las columnas de *La Diana* —Gautier, Baudelaire, así como los usuales Hugo, Dumas, De Musset y Lamartine, Poe y Longfellow (en vez de Byron que todavía estaba en boga) y sobre todo los alemanes, no solamente Goethe, Schiller, Heine, sino también Uhland y figuras menores como Pfeffel, Zedlitz, Kerner y Hartmann— atestiguan las diversas influencias sobre las letras españolas en la época. Debería advertirse que Reina es el primero en introducir en España el concepto de *poète maudit* en uno de los poemas de *La lira triste*, publicado en 1885. Durante la década posterior a la clausura de *La Diana*, Reina no publicó más colecciones de poesía y parece que sufrió una crisis personal que produjo un marcado cambio en su obra posterior: *La vida inquieta* (1894), *Poemas paganos* (1896), *El jardín de los poetas* (1899) y la póstuma *Robles de la selva sagrada* (1906). Éstas constituyen su producción madura.

Las dos primeras colecciones de poemas de Reina, escritas alrededor de los veinte años, no son muy significativas, aunque sean perceptibles en ellas su frecuente uso de efectos visuales, el atractivo sensorial de la dicción en unos cuantos poemas (reminiscencia de Arolas) y también sus extraordinarias dotes para la musicalidad. Sin embargo los temas son convencionales y de segunda mano: libertad y liberalismo; el sueño de la mujer ideal por parte del poeta y su traición, y los placeres de los sentidos. Una vez más predomina la influencia de Espronceda,

junto con la de Quintana, Zorrilla, Byron, De Musset, Bécquer y Heine. Tales influencias y selección de temas a finales de los años setenta revelan la patética incapacidad de todos los poetas españoles de esta época —excepto una escasa minoría—, para emanciparse de una herencia romántica que por entonces estaba totalmente adulterada.

Durante el intervalo de dieciséis años entre el segundo y el tercer libros de poesía de Reina ocurrió una misteriosa alteración en el seno de su personalidad poética, cuyas causas no están del todo claras. «A un poeta» (1884) es, en este sentido, un poema clave. Su afirmación central

> ¿Por qué los deleites y venturas
> no canto yo, como en la edad pasada?
> Porque el negro pesar, con mano fiera
> hundió en mi pecho su punzante daga

se repite en 1890

> Ya no ostenta la púrpura y el oro
> mi musa como ayer: negros cendales
> viste, y derrama ensangrentado lloro
> ante los pavorosos funerales
> de lo bello, lo grande, lo elevado
> de todos los sublimes ideales.

Debemos concluir que quizá Reina había despertado a la crisis espiritual que se iba extendiendo implacablemente por la minoría intelectual española. «La ola negra» (1888) denuncia significativamente el avance del escepticismo entre los jóvenes (Reina tenía treinta y un años). Esta infeliz visión nueva combinada con el temor frente a la decadencia moral y social de España, como en Núñez de Arce, es una de las notas clave de *La vida inquieta.* El arte y el placer sensual empiezan a cobrar importancia como refugio y consuelo del poeta. Uno de los componentes básicos de la perspectiva modernista que se estaba constituyendo en la América Latina (Valera había ya adver-

tido —y denunciado— la mezcla de *descreimiento* y *sensualidad voluptuosa* en *Azul...*[6]) está presente en la obra posterior de Reina. Es muy significativo que cuando el pidieron en 1900 que contribuyera con un poema a una antología floral, escogiera la lila, flor cuyo delicado color era el favorito de los modernistas y por el cual iban a ser muy satirizados.

La vida inquieta es la obra central de Reina. Sus colecciones restantes constatan la desaparición de sus anteriores preocupaciones político-sociales y una dependencia, cada vez más exclusiva, de la inspiración puramente literaria (por ejemplo, en *El jardín de los poetas* donde se entrega a la alabanza de los grandes del pasado y hace pensar en los «Medallones» de Darío en *Azul...*). En común con la mayoría de sus colegas, Reina cultivó también el poema narrativo más largo, notablemente en *Poemas paganos*, que contiene dos obras, una sobre un episodio de la historia griega clásica, otra —de menos éxito— sobre la degradación de Roma en los tiempos de Nerón, además de un grupo de cinco sonetos sobre el tema de la crueldad femenina. Esta colección enlaza a Reina, aunque de un modo bastante tenue, con el elemento clásico pagano del modernismo, pero no con el parnasianismo que no tenía atractivo para su temperamento andaluz. De su colección póstuma se puede citar «El bajel del arte» que ilustra a la vez la revalorización del soneto, forma métrica favorita de Reina, y su grado de aproximación al primer estilo modernista.

La importancia histórica de Reina como poeta surge de su posición equidistante del romanticismo (después del cambio de siglo seguía escribiendo en alabanza de Espronceda) y el modernismo (fue elogiado por Darío en un largo poema en 1884). El paso de la expresión de emociones a la de sensaciones, rasgo del último movimiento, aparece ya en Reina especialmente en su intensa, aunque limitada, plasticidad, como se puede percibir en esta descripción del amanecer:

6. Carta-prólogo de Valera al *Azul...*, 22 octubre 1888.

Báñase, perfumada de azucena
la aurora, en linfas de doradas mieles;
y oculta flauta melodiosa suena
entre flexibles palmas y laureles.
Aves canoras, de luciente pluma,
llenan el aire de vistosas galas
y en lagos de zafir, rosa de espuma
abren los blancos cisnes con sus alas.

El paganismo, el exotismo, el sensualismo y la exaltación del arte están también presentes junto con otros signos clave del modernismo temprano —el cisne, Venus, las ninfas, las ondinas, los sátiros, etc.—. Sin embargo, el simbolismo (especialmente la esfinge, emblema del enigma de la vida) está ausente, como lo están la auténtica sinestesia, los neologismos y la audacia metafórica o la innovación métrica. Reina es, sobre todo, un poeta de luz y color que hizo mucho por preparar el ambiente para el nuevo movimiento.

Ricardo Gil, aunque era un contemporáneo casi exacto de Reina, no se dedicó a la poesía hasta más tarde, publicando su primera colección, *De los quince a los treinta*, en 1885, cuando, como el título indica, tenía treinta años. Su poema inicial, «Invitación», pone énfasis en la modestia de los fines del poeta, que rechaza pretensiones exaltadas y compara sus vuelos poéticos a los de la golondrina más que a los del águila. La importancia literaria de Gil, como la de Reina, reside en el modo en que su obra ilustra la transición al modernismo. Empezando bajo la influencia de Selgas, Zorrilla, Campoamor y Bécquer, Gil era, según Onís, «uno de los pocos que se acercan a la poesía francesa».[7] Por ejemplo, Catulle Mendès es una influencia que comparte con Darío. El resultado fueron los elegantes, íntimos y delicados versos de *La caja de música* (1898), por los que Gil es principalmente recordado. Aquí, junto a poemas al estilo de Bécquer y Campoamor y alguna poesía bas-

7. F. de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, 1934, pág. 49.

tante didáctico-social sobre el modelo «progresista» de la última parte del siglo XIX, aparecen unos cuantos poemas cuyo tono y estilo son incluso más evidentemente premodernistas que los de Reina. Es característico el poema-cuento de hadas, «Va de cuento»:

> ¿Va de cuento? Vaya, será mi heroína
> la princesa rubia de los rancios cuentos [...]

tan parecido a la famosa «Sonatina» de Darío. Cardwell, cuyas ediciones de Gil y de Reina salieron en 1972 y 1978 respectivamente, analiza a fondo la contribución de los dos poetas al desarrollo de la poesía española de su período. Por un lado está claro que parte de su obra refleja directamente las ideas y el gusto de la burguesía de la restauración. Sobre todo en la de Reina, e incluso forma parte de su interés, advertimos algunas de las ambigüedades y las contradicciones de la época. La evocación de un típico pueblo andaluz que encontramos en «Desde la Corte» (c. 1881) o en «El campanario de mi aldea» (1882) es más una interpretación que una descripción. Expresa la nostalgia de Reina por un sistema de valores y por unos modos de vivir que habían desaparecido para siempre de la realidad social, pero que estaban en plena conformidad con el ideal de estabilidad cívica y política vigente entre la clase directora del período. Del mismo modo su uso abundante de temas grecoromanos nos recuerda cómo, en toda Europa, la clase acomodada se esforzó por ajustarse a un concepto idealizado de la vida patricia clásica, que enmascaraba el sentimiento de culpabilidad engendrado en una sociedad aparentemente cristiana por el materialismo dominante. También Gil en «De paso» celebra la «virgen campesina, de ojos serenos», que simboliza la permanencia de las tradiciones y valores rurales, e indica en «La rueca», por ejemplo, la amenaza a la paz y la estabilidad sociales que significaba la incipiente industrialización en algunas zonas de la península. En otras poesías (p. ej., «Náufragos»), Gil se hace portavoz de los que luchaban por el progreso de la humanidad.

Pero si encontramos este tono típicamente declamatorio en Reina y Gil, también encontramos en su poesía «tonos, ritmos y acentos que si difieren en algo de aquellos de los principales poetas modernistas americanos sólo es por pertenecer a otra tierra» (Cernuda). Fue Reina quien introdujo por primera vez en España la idea del *poète maudit* e inició con sus cortesanas y hetairas, su cultivo deliberado de lo artificioso y su concepto de la belleza fatal, la tímida corriente decadentista que iba a revelarse tan importante en la formación literaria de Juan Ramón Jiménez. No menos importante para el futuro fue su actitud estetizante hacia la religión y su proclamada fe en el «consuelo» del ideal artístico. Gil, por su parte, se alineó más con la tendencia espiritualista o semimística que el modernismo heredó de Bécquer y que iba a reforzar el influjo de *La imitación de Cristo* en el joven Juan Ramón. Al mismo tiempo las innovaciones métricas de Gil preludiaron las de Darío y los modernistas americanos.

En resumen, Reina y Gil representan la transición entre la poesía burguesa de la restauración y el modernismo. Sin comprender algo de lo que significan sus obras, ya en términos de continuidad, ya en términos de innovación, difícilmente se puede enfocar bien el aprendizaje literario de Juan Ramón Jiménez, los Machado y sus coetáneos.

Se podría así cerrar con Reina y Gil nuestro estudio de la poesía anterior a la gran renovación que significó el modernismo si no fuera por la necesidad de referirnos brevemente a la figura singular de Salvador Rueda (1857-1933). Tradicionalmente considerado como el máximo precursor español del modernismo peninsular, por la prioridad cronológica de sus innovaciones métricas con respecto a la popularidad de Darío, Rueda publicó su primer libro de versos *Noventa estrofas* en 1883. Siguieron entre muchas otras obras en verso y prosa, *Cantos de la vendimia* (1891) y sobre todo *En tropel* (1892) al que Darío contribuyó con su famoso «Pórtico». Más tarde surgió la polémica entre los dos poetas acerca de la paternidad del modernismo en España. Rueda fue innegablemente un gran virtuoso del ritmo.

Introdujo varias novedades métricas parecidas a las de Darío: el soneto dodecasílabo o en alejandrinos, los tercetos de catorce sílabas y hasta versos de dieciocho sílabas. También Rueda ensalzó el Arte y la Belleza como ideales imperecederos, escribió su *Himno a la carne* (1890), experimentó con efectos plásticos y sonoros, y en sus versos encontramos el paganismo griego, los cisnes, los nenúfares, los pavos reales y otros elementos externos del modernismo.

Por eso, a los que ven como único objetivo de los modernistas «la renovación del concepto de lo poético y de su arsenal expresivo» (Salinas), Rueda puede parecer un premodernista más importante que Reina o Gil. Pero lo esencial del modernismo es la inquietud espiritual heredada del romanticismo y matizada por el contacto con el decadentismo francés. Esto falta por completo en Rueda, cuya ideología era curiosamente anacrónica en su época, quizás porque él era un autodidacta un poco raro en sus lecturas. Todo en su obra madura indica que se identificaba por completo con una actitud optimista y cristiana enraizada en el pensamiento del siglo dieciocho y en particular en Leibnitz. Sean lo que sean sus innovaciones técnicas, el poeta de «La canción del poeta», «Escalas interiores», «Modo de ver a Dios» y «Debajo de tierra»; el poeta, en suma, capaz de escribir hacia el fin de siglo que

> nada hay sin lógica, sin bien ni armonía

es todo lo contrario de un modernista auténtico.

Capítulo 8

PEREDA, VALERA Y PALACIO VALDÉS

A partir de 1868 y con más exactitud después de *La fontana de oro* (1870), primera novela de Galdós, la novela española sufrió un cambio fundamental, se convirtió en el género literario dominante y su aspecto se alteró por completo: «En rebote espectacular», escribe López-Morillas, «la novela pasa, de narcótica o evasiva, a ser inquietante y problemática».[1] Fue el momento de apogeo de la novela de tesis. En la década de 1870 a 1880 aparecieron *El escándalo* (1875) y *El niño de la bola* (1880) de Alarcón; *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1876-1877) y *La familia de León Roch* (1878) de Galdós; *Los hombres de pro* (1872), *El buey suelto* (1877), *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1878) y *De tal palo, tal astilla* (1879) de Pereda.

1. PEREDA: SUS PRIMERAS OBRAS

José María de Pereda fue uno de los novelistas más profundamente afectados por la revolución de 1868. El hijo número veintiuno de una antigua familia rural acomodada de Santander, fue educado en un ambiente de catolicismo estricto y de rígida discriminación de clases sociales, elementos estos que dominan su obra sin haber sido puestos en tela de juicio nunca. Sus primeras publicaciones fueron artículos seudohumorísticos y sa-

1. J. López-Morillas, «La Revolución de Septiembre y la novela española», *RO*, 67, 1968, págs. 94-115; reproducido en *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Ariel, Barcelona, 1972, págs. 9-41.

tíricos, a los que siguieron las *Escenas montañesas* en 1864, colección de cuadros de costumbres que marcan en su obra la transición de la descripción estática de cuadros a la narración lineal con caracteres fuertemente dibujados.

El triunfo de la revolución liberal incitó a Pereda a luchar. Como Alarcón y Clarín, vio derivar de ella una gran conmoción no sólo social sino, sobre todo, ideológica. Comparándola con la de la batalla de Vicálvaro de 1854, escribió en *Pedro Sánchez*: «la primera [esto es, la de 1854] transformó el aspecto exterior de los pueblos; la segunda [la revolución de 1868] influyó grandemente en el modo de pensar de los hombres». Él mismo no perdió tiempo en su intento de poner las cosas en su sitio: entre noviembre de 1868 y julio de 1869 publicó una serie de artículos políticos muy violentos culpando a los liberales de toda la retahíla de males nacionales, desde la pérdida de las colonias hasta la bancarrota de la hacienda pública. Los acusaba de las peores corrupciones financieras y políticas, de ensuciar voluntariamente la pureza del catolicismo español fomentando la inmigración de mahometanos, judíos y protestantes, y de fomentar la blasfemia en las Cortes. Se afilió al carlismo y, desde ese momento, sus escritos estuvieron dominados por el tradicionalismo más intransigente, lo que es fácilmente relacionable con las exigencias de su propia situación social.

Sus obras se hacen eco de las principales creencias, temores y prejuicios de la clase media rural provinciana. Indignado por el resurgimiento de poder en la clase media urbana de mentalidad radical, celoso de su predominio comercial y administrativo, ofendido por su irreligiosidad, y amenazado por la inquietud que se extendió por el campo tras la revolución, Pereda y su clase se obcecaron en creer en un tipo de sociedad rural cerrada y paternalista que les procurase una función social, y se aferraron a los puntos de vista tradicionales, con la religión en primer término, como salvaguarda de su propia estabilidad social de hidalgos campesinos. Con Alarcón, que pertenecía a la misma clase media rural, y Fernán Caballero, que por su

matrimonio pertenecía a una clase ligeramente superior, Pereda suspiraba nostálgico por aquellos viejos tiempos anteriores a las «disolventes» influencias progresistas que se habían dejado sentir. La resistencia que les opuso motivó su idealización del campo. Idealización que ocupa la realidad del terrateniente defendiendo sus privilegios.

A las *Escenas montañesas* siguieron en 1871 *Tipos y paisajes* y en 1881 *Esbozos y rasguños* donde se acentúa la tendencia nostálgica de Pereda a contrastar el presente de su «terruño» con su pasado, más o menos reciente, en beneficio de este último. Salvo haber incluido, en la última colección, algunos recuerdos personales válidos, la evolución que presenta es escasa. Pereda escribió cuadros de costumbres, con periodicidad intermitente, hasta 1890, pero su estilo no difiere del de los primeros que dio a conocer.

Tipos y paisajes le granjeó la admiración incondicional de Galdós, quien, once años más tarde, escribía: «La lectura de esta segunda colección de cuadros de costumbres impresionó mi ánimo de la manera más viva. Algunos de tales cuadros, principalmente el titulado "Blasones y Talegos", produjeron en mí verdadero estupor».[2] Los dos novelistas fueron íntimos amigos, aunque su distinto modo de ver las cosas era irreconciliable. Galdós fue el primero que se aprovechó de la liberalidad del ambiente literario a partir de 1868. Pereda respondió inmediatamente a su desafío, contestando a *La fontana de oro* (1870) con *Los hombres de pro* (1872), la primera de cuatro novelas marcadamente tendenciosas escritas en los años setenta.

Cada una de ellas gira en torno a una faceta de la estabilidad social. *El buey suelto* (1877) y *De tal palo, tal astilla* (1879) se refieren al matrimonio, núcleo básico de la sociedad conservadora; *Los hombres de pro* y *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1878) tienen una dimensión política. *El buey suelto,* como Montesinos ha señalado, se sitúa en una posición intermedia entre la descripción satírica de un «tipo» (en este caso «el

2. Prólogo a Pereda, *El sabor de la tierruca,* 1881.

soltero»), característica del costumbrismo, y una novela propiamente dicha. Se esfuerza por demostrar que cualquier matrimonio (¡excepto el tipo tratado en *De tal palo, tal astilla*!) es mejor que nada y que la soltería no significa más que sucia incomodidad, sexualidad furtiva, gastos e infelicidad. *De tal palo, tal astilla*, respuesta a *Gloria* de Galdós, trata desde un punto de vista ultracatólico del caso específico de los matrimonios en los que uno de los cónyuges no es creyente. La perspectiva extremista de Pereda le traiciona otra vez y, en vez de examinar un doloroso conflicto entre el amor y la religión, presenta una colisión frontal de ideologías complicada por una melodramática intriga secundaria, con un hipócrita religioso como malvado. Estos elementos pretenden realzar la fortaleza de Águeda, la heroína, pero de hecho sólo logran subrayar su inhumana inflexibilidad, a expensas del héroe, que es empujado al suicidio.

Los hombres de pro y *Don Gonzalo González de la Gonzalera* son una caricatura de la burguesía provinciana nueva rica, de origen plebeyo, y de su desastrosa entrada, según el punto de vista de Pereda, en la escena política. El mensaje de ambos libros al final es negativo y confuso. El primero intenta, torpemente, combinar la sátira de Simón Cerrojo, alias Don Simón de los Peñascales, y de su carrera política, con una exposición de las instituciones parlamentarias españolas. El resultado es contradictorio. La moraleja manifiesta está en la frase final: «La desgracia de España, la del mundo actual, consiste en que quieran ser ministros todos los taberneros y en que haya dado en llamarse verdadera *cultura* a la de una sociedad en que *dan el tono* los *caldistas* como yo». Pero nada hay, en toda la novela, que sugiera que la corrupción y el favoritismo en la distribución de prebendas de los que es víctima, sea de ningún modo consustancial a la democracia, ni tampoco que la vieja clase dirigente, sin la amenaza de los Simón Cerrojos, quiera desmantelarlos. *Don Gonzalo González de la Gonzalera* examina el aspecto rural de la situación: el *statu quo* de una pequeña aldea es transformado por el nuevo rico y su trío de satélites «libe-

rales», sólo marginalmente menos indecentes que su compadre en *El niño de la bola* de Alarcón, publicada el año siguiente. Lo inseguro de esta situación está demostrado por la rapidez con que triunfa Don Gonzalo sobre el terrateniente y el cura locales, y la violencia de la opresión que Pereda atribuye al advenedizo «liberal» no nos distrae de la convicción de su incapacidad para sugerir una alternativa más convincente que el paternalismo oligárquico basado en la ignorancia de los campesinos.

El principal rasgo técnico de su primer grupo de novelas doctrinales es la excesiva influencia del tema sobre la estructura de la intriga y sobre la caracterización. En vez de aparecer como una exploración de una situación humana o social, dan la impresión de que la realidad que están tratando ha sido forzada a adecuarse a un sistema de ideas previo. Pero las novelas que valen la pena no se pueden producir por el método casero de hacer vestidos, consistente en poner el patrón encima del material y recortar por los bordes. Tiene que haber un principio de selección, pero ni es necesario que sea exclusivamente estético, ni debe conducir a presentar la vida en términos que contradigan nuestra experiencia cotidiana.

En contraste, *El sabor de la tierruca* (1881) tiene mayor importancia tanto en su aspecto técnico como por el cambio de actitud de Pereda hacia la sociedad rural que describe. Aunque, siguiendo la costumbre habitual del autor, fue escrita con bastante rapidez en el verano de 1881, está compuesta con cuidado y su estructura narrativa es compleja. Los episodios están planeados a la perfección a pesar de que inevitablemente los dicte y desarrolle el tema elegido, que es, una vez más, la defensa de lo rural contra la contaminación política. Cuatro cabos de la narración (dos asuntos amorosos que ilustran la insistencia de Pereda en la cerrada estructura vertical de las clases sociales, más dos cadenas de acontecimientos políticos que ilustran su benevolente conservadurismo, pero haciendo, por una vez, cierta justicia al idealismo liberal) están ingeniosamente entretejidos para sacar el máximo partido del paralelismo y el con-

traste. En el capítulo XX alcanzan un clímax narrativo. Después de esto, la novela, aunque cambia su curso de un modo ligeramente parecido a su precedente *Don Gonzalo*, llega a una nueva tensión dramática con la escena de la batalla incruenta entre los dos pueblos rivales. Junto con el progreso de su técnica, notamos en la novela la aparición de esa presentación idílica de la vida del campo que culminaría en *Peñas arriba*, en contraste no solamente con la visión más convincente de la Pardo Bazán sino incluso con la propia obra anterior de Pereda

2. Pereda y el realismo

En este punto puede ser muy útil referirnos a la cuestión del realismo de Pereda. No hay nada que aclare de un modo más adecuado el aspecto negativo de la herencia del costumbrismo al gusto público que la expectativa, la exigencia incluso, de que la realidad sea convenientemente embellecida antes de ser presentada al lector medio. Primero, Pereda respondió a ello defendiendo la posición realista extrema. «Esclavo de la verdad», declaró, «al pintar las costumbres de la Montaña las copié del natural, y como éste no es perfecto, sus imperfecciones salieron en la copia». Pero se tiene la sensación de que la observación que doce años más tarde se le escapó en *Pedro Sánchez* —«hay mentiras necesarias y hasta indispensables, como son las del arte en cuanto tienden a embellecer la Naturaleza y dar mayor expansión y nobleza a los humanos sentimientos»— está mucho más cerca de su verdadero modo de pensar. El hecho es que no se puede entresacar una definición satisfactoria de realismo de entre toda la obra de Pereda. La conocida afirmación de Baudelaire de que el propósito del realista es presentar la realidad tal como sería si él no estuviera allí, da con la esencia del movimiento. Por muy difícil que sea en la práctica conseguir la objetividad, el autor realista debe dar la impresión de escribir objetivamente y esto significa no sólo presentar el material con aparente despego, sino además

seleccionarlo sin prejuicios indebidos: Pereda falla por ambos lados, tanto en sus primeras novelas sectarias como incluso en sus obras maestras posteriores, *Sotileza* y *Peñas arriba.* Bien sea su tema político o moral o meramente sacado de la vida de su patria chica, Pereda está siempre demasiado interesado, demasiado ligado emocionalmente a ello, demasiado propenso a relacionarlo con su ideología personal. En segundo lugar, Pereda siempre ve la realidad desde el mismo punto de vista, el de la clase media. Solo los personajes de burgueses o de terratenientes están vistos desde su propio nivel. Los «interesantes patanes» de Pereda, como los describía Galdós, están vistos condescendientemente desde arriba. Lo que finalmente aparta a Pereda del realismo es que ninguna de sus novelas, llenas como están de problemas, estudia el problema real de la región, que es la pobreza, desde dentro, como hizo Galdós en lo que respecta a su «región» —Madrid—. En cuanto a esto *La puchera* es decepcionante.

A mitad de los años ochenta, Pereda, en cualquier caso, estaba cansado de «problemas» y, como Galdós después de las «novelas de primera época», entró en una nueva fase de su obra. Pereda define su intención al escribir *Sotileza* al final del capítulo I, como la de ofrecer a la consideración de las generaciones posteriores «algo de pintoresco, sin dejar de ser castizo, en esta raza pejina que va desvaneciéndose entre la abigarrada e insulsa confusión de las costumbres modernas». La frase contiene tres de los elementos clave del costumbrismo: pintoresquismo, casticismo y salvar del olvido lo periclitado. Sólo falta el moralismo, que está presente en el prólogo.

3. La madurez de Pereda

Sotileza (1884) y *Peñas arriba* (1895), dos de las mayores novelas maduras de Pereda, siguen esta pauta, junto con *La puchera* (1889), aunque no en el mismo nivel creador. En cambio *Pedro Sánchez* (1883) y *La Montálvez* (1888) desarrollan las críticas de Pereda sobre la sociedad burguesa de Madrid,

de la que Marcelo en *Peñas arriba* se va gradualmente apartando por los placeres y responsabilidades de la vida en las montañas de Cantabria. Con *La Montálvez* no hace falta que nos detengamos. Es exactamente lo opuesto a una novela de observación y lamentablemente muestra a Pereda traspasando los límites de su capacidad. Por otra parte, *Pedro Sánchez* es la novela más destacada de la época de madurez de Pereda. Su tema es uno de los temas clásicos de la novela del siglo XIX: el del joven provinciano que se propone conquistar la gran metrópoli, para perder su alma en el proceso. Montesinos compara la novela con los *Episodios nacionales* de Galdós,[3] pero seguramente su filiación verdadera es la de Balzac. Contada en forma de memorias de un periodista de izquierdas convertido en líder revolucionario, la novela se sitúa en el Madrid de principios de los años cincuenta, con su dramática culminación en la revolución de 1854. Sigue una lógica distribución tripartita que incluye acertadamente el rápido ascenso a la fama de Pedro, el breve período de poder y éxito, y la consiguiente retirada y desengaño. Al mismo tiempo, su carrera pública se va viendo gradualmente ensombrecida por su fracaso matrimonial, y tanto una como otro se hunden a la vez. Acertadamente, Pereda dedica el setenta por ciento de la narración a las luchas iniciales de Pedro contra el medio ambiente, basándose en sus propias experiencias en la capital desde 1852 hasta 1855. La evolución del Madrid de mitad de siglo, y especialmente de su vida cultural y literaria, es, para aquellos que no toleran su ferviente regionalismo, lo mejor que escribió Pereda.

Con *Sotileza* y *Peñas arriba* (que muchos consideran sus obras maestras) Pereda, alentado por Menéndez Pelayo, volvió a la descripción de los usos y costumbres de su provincia natal. Ambas novelas tienen en común una intriga no muy bien desarrollada —nunca fue esto el punto fuerte de Pereda— y la consiguiente tendencia a resolverse en una serie de episodios unidos entre sí por la presencia de los personajes centrales. En

3. *Pereda o la novela idilio*, México, 1961, pág. 150.

Sotileza, la historia se refiere a la juventud y atracción mutua de dos jóvenes, la misma Sotileza y Andrés Solindres, en la vieja ciudad de Santander, cuya conversión en moderno centro industrial y veraniego lamentaba tanto Pereda. Ofuscado como estaba por los prejuicios de clase de su época, se vio obligado a deshacer las relaciones entre los dos jóvenes, dada su distinta clase social, y, sin embargo, malogró con ello el único asunto amoroso que en sus novelas se revela capaz de mantener el interés del lector, precisamente por no ser convencional. Pero el hilo de la historia, con sus problemas resueltos arbitrariamente por la tormenta en el mar (en la que está implicado Andrés y que a la vez es un fragmento descriptivo muy antologado), es en realidad un mero pretexto para pintar nostálgicamente la vida y costumbres de los pescadores de Santander, evocadas con una gran riqueza de detalles y con un lenguaje técnico escrupulosamente exacto (que sospechamos que Pereda confundió con realismo), pero, como siempre, desde fuera. Sin embargo, no se puede decir lo mismo de *Peñas arriba.* Aquí Pereda, invirtiendo el tema de *Pedro Sánchez,* pinta la involuntaria conversión de un joven madrileño, ocioso y muy amante de la vida social ciudadana, en un hacendado rural, útil, laborioso y filantrópico. Situada en el propio terruño de Pereda y escrita con toda la fuerza de su compacta convicción, la novela se centra en la figura patriarcal de Don Celso. Triunfando allí donde el Don Román de *Don Gonzalo González* fracasó, Celso es el modelo de propietario rural: en él y en sus amigos Neluco y el señor de Provedaño, Pereda sintetiza los ideales conservadores, limitados y defensivos, pero no exentos de nobleza y sinceridad, que él había defendido con pertinacia. Nosotros no podemos aceptarlos, pero quizá *Peñas arriba* sea la sola obra de Pereda en que podamos respetarlos, a causa del atractivo contexto humano en que operan y a causa de que no hay en el libro ninguna fuerza que entre en conflicto con ellos.

Las otras obras de Pereda, *Nubes del estío* (1891), *Al primer vuelo* (1891) y *Pachín González* (1895) tienen un interés secundario.

En una mirada retrospectiva Oleza distingue tres modos empleados por Pereda para exponer su ideología. En *El buey suelto* y *La Montálvez* ataca con sátira feroz un concepto de vida al que se siente hostil. En *Don Gonzalo González de la Gonzalera* y *De tal palo, tal astilla* contrapone dos mundos antagónicos y observa el choque. Mientras en *El sabor de la tierruca*, *Peñas arriba* y *La puchera* exalta su propia concepción de un mundo patriarcal y bucólico. La obra de Pereda aparece como el último intento enérgico de resistir las fuerzas modernizadoras que estaban barriendo la arcaica sociedad española y que, después de 1868, se fueron reflejando progresivamente en la novela, para alterar tanto su contenido como sus técnicas narrativas. Aunque Pereda contribuyó en parte al desarrollo del realismo, probablemente de un modo inconsciente, por su utilización del diálogo, su obra es realmente un producto final sin ninguna influencia posterior significativa.

Sin embargo, *Pequeñeces* (1890) del jesuita padre Luis Coloma (1851-1914) es, en más de un sentido, un apéndice de *La Montálvez* de Pereda. La novela, sermón en términos narrativos toma como tema la corrupción de la alta sociedad madrileña que tolera como meras pequeñeces lo que para la Iglesia son pecados mortales. La historia se centra en la vida inmoral de la heroína, Currita Albornoz, y culmina inevitablemente en su conversión bajo influencia jesuítica. Esto da pábulo a Coloma para satirizar malignamente la indiferencia moral de las clases dirigentes y para abogar por una liga de moralidad entre personas «decentes» de ambos sexos, que logren excluir a los pecadores de la sociedad. El enorme éxito de *Pequeñeces* se debió sólo en parte a sus méritos intrínsecos, pues de un lado coincidió con un resurgimiento de la influencia religiosa, considerada de «buen tono» durante la Regencia y, de otro, proporcionó el insólito espectáculo de un clérigo escribiendo en una vena seminaturalista. También se sospechó que reproducía personas y situaciones de la vida real, aunque Coloma lo negó; quizá sea significativo que en 1891 se publicara un nuevo ataque contra la sociedad elegante —*La espuma*, de Palacio Valdés— y que, en

esa corriente, surgieran más tarde *Gente conocida* (1896) y *La comida de las fieras* (1898), dos de las primeras creaciones benaventinas.

4. Valera: el crítico

En medio de la acrimonia y del debate, de la virulenta hostilidad entre las «dos Españas» —la progresista y la tradicionalista—, una figura permaneció aislada y, en la opinión de Montesinos,[4] incluso constituyó una «anomalía literaria»: Juan Valera.

Juan Valera y Alcalá Galiano (1824-1905) nació en Cabra (Andalucía), hijo menor de una familia venida a menos pero bien relacionada. En 1847 entró en el servicio diplomático, en el que consiguió el rango de embajador y, hasta que se retiró en 1896, estuvo frecuentemente en el extranjero. Pero, desde mitad de los años cincuenta en adelante, sus ausencias de Madrid no impidieron que colaborara en los periódicos y diarios más importantes, con una vasta serie de artículos críticos sobre temas políticos e intelectuales que aparecieron sucesivamente como *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días* (1864), *Disertaciones y juicios literarios* (1878), *Nuevos estudios críticos* (1888), etc. Para muchos críticos éstas son sus obras más importantes. Constituyen una mina de información y una incomparable guía de primera mano para personalidades, movimientos y corrientes de pensamiento y de gusto de la segunda mitad del siglo XIX. Todos los historiadores de la literatura de este período están en deuda con ellas. El juicio de Valera no era infalible: como hemos visto, pasó por alto a Rosalía de Castro y tardó en reconocer el genio de Bécquer, pero frente a estos defectos debemos subrayar la lucidez que no sólo hizo de Valera el descubridor de Rubén Darío (y por lo mismo, padrino del modernismo), sino que le situó entre

4. En el capítulo inicial de *Valera o la ficción libre*, Madrid, 1957.

los primeros en reconocer el talento de Benavente y Baroja. Fue sin lugar a dudas la única figura española antes de Unamuno que estuvo plenamente a tono y auténticamente familiarizado con el progreso de la cultura en el resto del mundo.

Aunque en la obra creativa de Valera hallamos poemas, teatro y algunos cuentos, aparte de su crítica, sólo sus novelas han sobrevivido. Valera se inició muy tarde en la ficción, y publicó su primera novela larga a los cincuenta años, cuando ya su perspectiva de cosas e ideas había cristalizado. Para el presente propósito sus creencias caben en tres postulados básicos. El primero de ellos es la completa independencia del arte de toda consideración de verdad o utilidad; el arte no tiene otro fin fuera de sí mismo. En efecto, para Eugenio D'Ors, Valera fue «el primero, el único esteticista del siglo XIX» y, por su parte, Valera se definía convencionalmente como «partidario del arte por el arte», e insistía en que la forma y sólo la forma proporcionaba el único criterio válido para juzgar una obra de arte. Antes de que hubiera nacido Darío, ya había proclamado que «la religión de lo bello es una forma del amor de Dios». El segundo postulado es la aspiración a excluir en lo posible de la obra de arte (cuya esencia era para él «la creación de la belleza») todo lo feo, lo molesto o lo triste. De ahí la aversión de Valera tanto al romanticismo como al realismo, a los que acusaba de profesar una «predilección por lo feo y lo deforme». Sostenía tenazmente que el fin primordial del arte no es investigar e interpretar la experiencia humana, y todavía menos ejercer una influencia social, sino exclusivamente deleitar, con lo que se oponía a la vez al moralismo cavernícola de Fernán Caballero y de Trueba y a la doctrinaria agresividad de la mayoría de las novelas después de 1868. Pero, de hecho, su desdeñosa reacción era excesiva y, al tiempo que simpatizamos con su desprecio por «el arte docente», no podemos ni por un momento aceptar las dos consecuencias que, en su opinión, se deducen de ello. Una de ellas era rechazar toda verdad desagradable: «¿qué provecho nos trae el retratar la verdad si la verdad es siempre inmunda?» escribía; «¿no sería mejor mentir para consuelo?». La otra era

la necesidad de embellecer la realidad ordinaria antes de que pudiera convertirse en materia artística. «Si la novela se limitase a narrar lo que comúnmente sucede», escribió reveladoramente, «no sería poesía, ni nos ofrecería un ideal, ni sería siquiera una historia digna, sino una historia sobre falsa, baja y rastrera». De nuevo volvió Valera a sostener que en literatura las tesis de todo tipo son deplorables. «Repudio», afirmó categóricamente, «esas obras doctas y profundas que tienden a demostrar alguna cosa y que nada demuestran al cabo sino la imposibilidad de demostrar nada por medio de una fábula». Sobre esto, todavía caballo de batalla para el «realismo socialista» o el moralismo ultracatólico, no puede haber discusión. Pero en su día, tal actitud aisló a Valera.

En la base de estos tres postulados está la subordinación de la observación a la imaginación creadora: «la inventiva, que trueca, sublima y hermosea [los datos de la experiencia y la observación] haciéndolos muy otros de lo que son en realidad». De ahí que las novelas de Valera, por estar tan abiertas a lo real como a lo fantástico, las describa Montesinos como novelas que no son ni idealistas ni realistas.

5. Las novelas de Valera

Cronológicamente se dividen en dos grupos separados por un intervalo de dieciséis años, durante el cual Valera, muy ocupado con su carrera diplomática, escribió sólo crítica y unas pocas narraciones cortas en 1894. Sin embargo, es imposible ver cualquier signo de evolución entre un grupo y otro o en cada uno de ellos por separado. Cada apartado empieza con una obra maestra: el primero, con *Pepita Jiménez* (1874), seguida de *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875), *El comendador Mendoza* (1876), *Pasarse de listo* (1877) y *Doña Luz* (1879); el segundo con *Juanita la larga* (1895), seguida de *Genio y figura* (1897) y *Morsamor* (1899).

Pepita Jiménez fue traducida al menos a diez lenguas en

vida de Valera y se vendieron de ella más de cien mil ejemplares. Como el único editor extranjero que le pagó derechos de autor fue Appletons, de Nueva York, escribió un prólogo especial para su edición de 1887 en el que explicaba las circunstancias de su composición. A principios de los años setenta, Valera se había decidido a intervenir en las polémicas sobre el krausismo (cf., más adelante, págs. 275-276) y a defender la ortodoxia del movimiento, relacionándolo con la tradición mística española que entonces empezó a estudiar. El resultado fue muy distinto de lo que se había propuesto pues la novela describe, con gran encanto y displicente ironía, la gradual conversión (no hay otra palabra) de un joven seminarista que trueca su ingenuo fervor religioso por la rivalidad con su padre por el amor de Pepita. Aunque la perspectiva inicial de Luis está configurada por un ingrediente de autoengaño y por una confianza excesiva en su vocación, la conclusión se presenta muy clara: aquí, como en otras novelas suyas (véase el P. Enrique en *Doña Luz*, Doña Blanca en *El comendador Mendoza* y Doña Inés en *Juanita la larga*), Valera, sin caer en la «clerofobia progresista de *bas étage*» que Menéndez Pelayo reprochaba a Galdós, recalca, más que los rasgos espirituales, la humanidad de sus eclesiásticos y de los personajes que les son más adictos. Aunque niegue explícitamente que el libro contenga tesis o moraleja, es obvio que la evolución de Luis, de seminarista a amante y «mozo crudo y de arrestos», implica un juicio de valor por parte de Valera.

En contraste con la estructura a menudo desarticulada y discursiva de la novela de su época, que culminaría en la enorme y difusa *Fortunata y Jacinta*, *Pepita Jiménez* es corta y excepcionalmente bien hecha. La historia se desenvuelve en dos rápidas fases. La primera, que culmina en el beso de los amantes, tiene forma epistolar; no tanto para presentar, como era habitual, la situación desde distintos ángulos (pues todas las cartas las escribe Luis), como para explotar el delicioso contraste entre las constantes referencias del seminarista a la santidad, la mortificación y la literatura sagrada y su completa incapa-

cidad de resistir la fascinación de Pepita. En la segunda parte se utiliza un intervalo dilatorio para presentar a Pepita directamente y mostrar su carácter en orden a la magistral escena siguiente cuando Valera hace que la pareja se encuentre una vez más. La iniciativa pasa a ella y la rendición final de Luis se debe tanto a su ingenio dialéctico como a sus encantos físicos. En este punto, un novelista de menos categoría hubiera concluido la historia, pero Valera, consciente de que la pasividad de Luis en el nivel emocional privado le subordina indebidamente a Pepita, lo compensa con un desarrollo final que prueba públicamente que el seminarista es el heredero de toda la agresividad y hombría de su padre. Otro aspecto importante de la técnica de *Pepita Jiménez*, puesto en relieve por Germán Gullón y por Whiston en su guía crítica al libro (en inglés), es su magistral empleo de distintas perspectivas narrativas. En total, aunque sólo intervienen cuatro narradores: el editor, el Deán, Luis y don Pedro, la voz narrativa emigra de uno a otro no menos de doce veces. Se crea de esta manera cierto distanciamiento irónico entre el lector y los personajes que no sólo va modificando progresivamente nuestras reacciones ante éstos, sino que contribuye a hacer menos lineal y más humanamente aceptable la evolución de los protagonistas. Sobre todo la representación de Pepita desde diversos ángulos de visión subraya intencionalmente las complicaciones y contradicciones inherentes en su personalidad e incluso en la psicología humana en general, y el propósito de Valera de penetrar, en lo posible, hasta lo que él llama «lo íntimo del alma».

Pepita Jiménez termina en perfecto equilibrio.

En cambio, *Las ilusiones del doctor Faustino*, la novela más larga y ambiciosa de Valera, revela su incapacidad de armonizar artísticamente los dos elementos de contraste que integran su concepción. El resultado es una decepcionante amalgama de incidentes folletinescos y de introspección de una personalidad débil y frustrada. Su principal interés reside en la curiosa similitud de la abulia de Faustino, su frustración emocional y su inquietud espiritual, con rasgos parecidos de los héroes de fic-

ción de algunas novelas de la generación del 98. *Pasarse de listo* (publicada por entregas durante 1877-1878), que Valera admitió como su peor novela, escrita sin entusiasmo por el dinero que su publicación le reportaría, es una historia sosa y al final cruel de una boda desigual y de la murmuración maliciosa, en la que el final feliz se logra a costa del suicidio del viejo marido de la heroína.

Mientras tanto, en *El comendador Mendoza*, Valera había vuelto a la Andalucía rural que es el escenario de todas sus novelas realmente logradas. Al mismo tiempo vuelve a dos motivos de *Pepita Jiménez*, que reaparecen esporádicamente en el resto de su obra novelesca. Uno es el amor de un hombre de edad por una mujer mucho más joven, que empieza de un modo marginal cuando el padre de Luís hace la corte a Pepita, y continúa aquí como intriga secundaria que termina con la declaración del Comendador a Lucía en el último capítulo de la novela, y se convierte en el principal elemento de la historia en *Juanita la larga*. El otro es la yuxtaposición de amor y religión, que Valera, a pesar de todo su desprecio por novelas como *El niño de la bola, Doña Perfecta* o *De tal palo, tal astilla* (donde la yuxtaposición se destorsiona hasta la caricatura), consideraba, quizás inconscientemente, fascinante. En este caso, en el centro de la intriga está, por parte de la severa y piadosa Doña Blanca, la decisión de inducir a su hija adulterina a casarse con el heredero real del mayorazgo para evitar así una grave injusticia. Esta resolución la anula el heroico desinterés del Comendador, verdadero padre de la muchacha, que es recompensado con una joven esposa. La novela se inicia con brillantez y está escrita con gran encanto pero, a medida que se desarrolla la intriga, su inverosimilitud se hace cada vez más evidente.

En *Doña Luz* los protagonistas son, una vez más, un sacerdote y una muchacha; Valera concluye el primer ciclo de sus novelas empleando el mismo tema del amor sagrado y el amor profano con el que había empezado en *Pepita Jiménez*. Pero ahora las circunstancias no son las mismas: Don Enrique, envejecido prematuramente y con una salud quebrantada por su

etapa de misionero, es muy distinto del inexperto seminarista de la primera novela, e, insospechadamente atrapado por una legítima pasión, no tiene otra salida que la autorrepresión. El esfuerzo es demasiado fuerte para su frágil constitución. Mientras tanto, Doña Luz, que tiene un sospechoso parecido con Pepita, cae víctima de un aventurero cínico. Aunque en el tono y el procedimiento es enteramente distinta de *La regenta* (que contiene una situación marginalmente parecida), *Doña Luz* es una novela de idéntica fuerza. Su discreto y compasivo tratamiento de las posibilidades escabrosas de la intriga ilustra la diferencia entre la actitud de Valera ante la novela y la de sus contemporáneos en los años de la Restauración.

A los setenta años Valera volvió a la novela, después de una larga ausencia, con su última novela importante, *Juanita la larga*, que quizá logra, más que ninguna otra, su ideal de narración pura, sin referencia a conflictos o problemas contemporáneos. Aunque un cacique local figure de modo destacado Valera evita incluso el comentario indirecto sobre su papel social; aunque Juanita, como Pepita y Doña Luz, sea solicitada a la vez por el amor sagrado y por el profano, el primero es ahora meramente un simple capricho por parte de su supuesta protectora, Doña Inés. Como *El sombrero de tres picos* de Alarcón, con la cual tiene mucho en común, *Juanita la larga* tiene un lugar aparte en la nómina de novelas españolas del siglo XIX como pieza de entretenimiento literario ingeniosamente concebido.

En sus dos últimas novelas, *Genio y figura* y *Morsamor*, Valera abandona Andalucía en busca de escenarios más amplios y temas más ambiciosos, pero en ninguno de los dos casos logra un éxito completo. Rafaela, la heroína de *Genio y figura*, el menos convincente de los retratos femeninos de Valera, pertenece también a la convención literaria menos convincente, la de la prostituta idealizada. Inteligente y generosa, no solo consigue respetabilidad sino que incluso la confiere a su burdo y avaricioso marido. Valera mantiene la paradoja a lo largo de la crónica de sus relaciones extramatrimoniales hasta el punto que,

a los cincuenta años, la generosidad de Rafaela cristaliza en un auténtico ideal de autorredención a través de su hija. Pero aquí, frustradas irónicamente sus aspiraciones por la vocación religiosa de la muchacha, la vida de Rafaela llega a un callejón sin salida y se suicida. En el epílogo a la segunda edición, Valera intentó interpretar la novela en términos estrictamente morales, como una especie de *pendant* de *La Montálvez* de Pereda. El esfuerzo no logró nada, pero sirve para recordarnos lo extraordinariamente obtusa que era la crítica neocatólica con la que tenían que enfrentarse Valera y sus contemporáneos.

Morsamor, la última novela de Valera, se ha descrito con cierta razón como su *Persiles y Sigismunda*. Su tema es el gradual desengaño de un tal Fray Miguel de Zuheros, al que, por arte de magia, se le permite vivir una serie de aventuras fantásticas (entre las que hay un viaje alrededor del mundo en dirección inversa al de Magallanes) cuyo simbolismo es sencillamente el resultado de las reflexiones de Valera sobre el desastre de 1898. Igual que el *Idearium español* de Ganivet, el libro pone énfasis en la necesidad de rechazar los sueños de grandeza y de aceptar la realidad con nobleza y dignidad. Desgraciadamente la estructura desvaída y el contenido extraordinario de la narración tienen sólo una tenue relación con su tema.

Mientras que la perspectiva de Valera, que él llamaba la de un «pensador optimista, sereno observador de las cosas y razonable filósofo», le permitía eludir la crueldad de la novela ideológica de los años setenta, también le llevó a ignorar deliberadamente los rasgos más tristes y los aspectos más serios de la condición humana. Esto fue un error de elección que ni todo su encanto ni su arte pueden esconder. «Mentir para consuelo» no es el papel propio de la literatura.

6. Palacio Valdés

No muy apartado de Valera en su actitud hacia la novela, pero falto de su amplia cultura y de su capacidad creadora, está

Armando Palacio Valdés (1853-1938). Asturiano de nacimiento, estudió en Oviedo junto con Clarín antes de trasladarse a la facultad de derecho de la universidad de Madrid en 1870. Igual que Valera, empezó su carrera literaria como crítico con *Los oradores del Ateneo* (1878), *Los novelistas españoles* (1878), *Nuevo viaje al Parnaso* (1879) y *La literatura en 1881* (1882). Ya que, por alguna fatalidad, entre los novelistas estudiados por Palacio no están incluidos ni Pereda, ni Clarín, ni Galdós, ni la Pardo Bazán, y en su relación de la poesía no hay ninguna mención de la renovación puesta en marcha por Bécquer y Rosalía de Castro, estas colecciones de artículos dejan una fuerte impresión de la mediocridad general del pensamiento y la cultura española bajo la Restauración. También revelan a Palacio como un crítico petulante y superficial pero siempre entretenido. Su punto de vista es muy representativo de la época: toma una posición intermedia en el debate realismo-«idealismo», aceptando en principio al primero porque libera a la literatura de muchos de los tabúes y convenciones que los románticos dejaron intactos, pero, igual que tantos otros, critica a la novela francesa por su supuesto escepticismo, sus «groseros excesos», y por su insistencia en la «desnuda realidad». Para él, como para Valera, «la novela es una obra de arte y como tal su fin primero es realizar belleza [...] despertar la emoción estética». La realidad observada debe ser suavemente poetizada y con un ligero toque de sentimiento. No es sorprendente que *Marianela* de Galdós sea citada como ejemplo digno de alabanza.

Con tan convencionales teorías (expresadas de modo más claro en su discurso inaugural a la Real Academia en 1920 y en su *Testamento literario* en 1929), es sorprendente descubrir que, en la primera mitad de su carrera literaria, Palacio Valdés tomó parte activa en el debate religioso y social que entonces se estaba promoviendo en la novela. Su primera obra larga de ficción, *El señorito Octavio*, había aparecido en 1881 cuando Palacio tenía veintiocho años, pero fue con *Marta y María*, dos años después, cuando su personalidad literaria empezó realmente a afirmarse. En María de Elorza retrata una Doña Perfecta

más joven y bonita, cuya morbosa religiosidad se muestra no sólo como pervertida en sí misma (cuando se estremece voluptuosamente mientras una criada la azota), sino como esterilizante de sus afectos normales hacia el novio y la familia y como conducente a consecuencias civiles potencialmente desastrosas a través de sus simpatías carlistas. Sin embargo, al contrario de Galdós, es muy característico de Palacio que, una vez construida la situación, ignore sus implicaciones y, echando a un lado cualquier posibilidad seria, se precipite en un final feliz preconcebido. El secreto de su éxito popular y al mismo tiempo de que no sea un novelista de primera clase, consiste en esto: sabía cómo construir una situación novelesca interesante, pero le faltaba el vigor necesario para desarrollarla. En esto está en el otro extremo de Blasco Ibáñez, cuyas situaciones iniciales se ven a menudo compelidas a extremos destructivos y revolucionarios igualmente inadecuados.

Esto no quiere decir que Palacio no supiera ser civilmente valeroso en ocasiones. En *La espuma* (1891), que ya hemos mencionado como perteneciente a la categoría de *La Montálvez* de Pereda y *Pequeñeces* de Coloma, no solamente ataca la alta sociedad de Madrid sino que presenta en estudiado contraste los mineros de las minas de mercurio de Riosa, muertos de hambre y embrutecidos, trabajando con sus hijos en el ambiente contaminado de la mina para financiar los adulterios de los accionistas. El joven doctor radical que defiende a los trabajadores ocupa un lugar aislado en la historia de la novela española, en la que los problemas del proletariado industrial y rural han sido siempre de un interés marginal, incluso para los supuestos «regeneradores» sociales de la generación del 98. *La fe* (1892) —que, como *El cuarto poder* (1888), brillante evocación del mundo periodístico, suele omitirse significativamente de la edición corrientemente utilizable de las *Obras* de Palacio— es un ataque directo contra los dogmas y prácticas de la Iglesia, para huir de la cual, el héroe, Gil, busca refugio de un modo nada convincente en un misticismo vano e irrelevante.

Pero estas novelas no son realmente representativas. La

principal corriente de producción de Palacio va de *El señorito Octavio*, «novela sin pensamiento trascendental», pasando por *José* (1885), una novela de pescadores sobre el modelo popularizado por Pereda, *Riverita* (1886) y su continuación *Maximina* (1887), hasta la novela más popular de Palacio, *La hermana San Sulpicio* (1889) y *La alegría del capitán Ribot* (1899). Un complaciente comentario en el prólogo a *La hermana San Sulpicio* revela la tendencia consciente de Palacio a alejarse de la novela de ideas y acercarse a la de mero entretenimiento: «¡Mi aspiración única», escribe, «consiste en conmover a mis lectores, evitándoles el pensamiento!» Después de su segundo matrimonio y su reconversión al catolicismo practicante, la presentación humorística, sentimental, en conjunto optimista y confortablemente idealizada que hace Palacio de la realidad se convirtió en bastante azucarada y manifestó una creciente tendencia a contrastar situaciones de un modo artificial y a falsificar conflictos emocionales y éticos. Son típicas de lo segundo *Tristán o el pesimismo* (1906), con sus concepciones opuestas sobre el honor conyugal, y la posterior *Santa Rogelia* (1926), cuyo énfasis en la perfección religiosa en circunstancias domésticas difíciles, se lee con extrañeza después de *Marta y María* y *La fe*.

Palacio publicó en total unas veinticuatro novelas largas entre 1881 y 1936, junto con cuatro colecciones de cuentos, sus memorias de juventud (*La novela de un novelista*, 1921) y unas cuantas obras ocasionales que incluyen el tratado histórico antifeminista, *El gobierno de las mujeres* (1931), y una defensa de los aliados en la primera guerra mundial, *La guerra injusta* (1917). Al cambiar el siglo su fama era inmensa, especialmente en el resto de Europa, donde su obra era ampliamente conocida por traducciones: incluso se le comparaba con Tolstoi. Actualmente, aunque algunas de sus novelas se reeditan con frecuencia, ya no recibe apenas atención de los críticos.

Capítulo 9

GALDÓS, CLARÍN Y PARDO BAZÁN

Entre 1861 y 1869 la literatura española estuvo desprovista casi por completo de obras de ficción, si exceptuamos las tres novelas y unas narraciones cortas de Fernán Caballero, las dos colecciones de cuentos de Trueba y las *Escenas montañesas* de Pereda, y ¡a menos, claro, que incluyamos veintinueve novelas de Fernández y González! «Así», escribió Menéndez Pelayo, «entre ñoñeces y monstruosidades, dormitaba la novela española por los años de 1870, fecha del primer libro del Sr. Pérez Galdós».

1. Galdós

Benito Pérez Galdós (1843-1920) nació en Las Palmas (Islas Canarias), y era el hijo menor de un excombatiente de la guerra de la Independencia de condición social acomodada y de una madre inflexible y dominante de cuya personalidad sobreviven algunos elementos en Doña Perfecta. Ya había empezado a escribir cuando le enviaron a estudiar derecho en Madrid en 1862, donde nunca acabó la carrera. En cambio, el periodismo y una tía comprensiva le proporcionaron dinero para sus primeros años como escritor en una época en que las novelas que no se publicaban por entregas o por series en la prensa, se tenían que editar a expensas del autor. Una vez lanzado a su oficio, su vida se ajustó a un ritmo constante de producción, alterado principalmente por viajes a lo largo y a lo ancho de España, así como también al extranjero, y por nume-

rosos pero discretos asuntos amorosos. Éstos, que duraron hasta bien entrada su vejez, deben haber contribuido inmensamente al fondo de observación atenta y de experiencia vital en que se inspiraron sus novelas, pero también contribuyeron a sus recurrentes apuros económicos. Escritor progresista, siempre preocupado por la política, aceptó de Sagasta un escaño en el Congreso y, tres años más tarde, a pesar de la oposición ultracatólica que le persiguió toda su vida, fue elegido miembro de la Real Academia. A partir de 1892 emprendió por su cuenta la reforma del teatro, como ya había iniciado previamente la de la novela en 1870. Aunque tuvo menos éxito, persistió obstinadamente y con *Electra* (1901), o *Casandra* (1910), produjo una verdadera conmoción pública. Como Larra, la edad le hizo más radical y al volver al Congreso en 1907 lo hizo como republicano y en 1909 llegó a ser, con Pablo Iglesias, jefe titular de la «conjunción» republicano-socialista. Su postura izquierdista, que solamente vaciló al final de su vida, le hizo perder la oportunidad de un premio Nobel en 1912, y cuando murió ciego, relativamente pobre y patéticamente caduco, todavía era escasamente aceptado en círculos oficiales, conservadores y católicos. A excepción de Blasco Ibáñez y unas pocas figuras menores, la novela española de auténtico análisis y protesta social murió con él.

Poco se puede aprender sobre la teoría de la novela de Galdós por sus escritos críticos. El más importante de éstos y el menos accesible (es característico que falte en las llamadas *Obras completas* [1]) es un ensayo titulado «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» que publicó Galdós en la *Revista de España*, XV (Madrid, 1870). Lamentando la incapacidad de la novela moderna para ganar una buena posición en España, lo atribuía en parte a la corrupción del gusto por las traducciones extranjeras y en parte a la ineptitud de los escritores españoles para observar de cerca la realidad circundante, condena de la que Pereda y Fernán Caballero estaban cortés-

1. Aguilar, Madrid, 1950.

mente excluidos. La afirmación central del ensayo es que debe proporcionar la principal fuente de inspiración al novelista el espectáculo de la clase media y las costumbres urbanas contemporáneas, «la sociedad nacional y coetánea» y «el maravilloso drama de la vida actual». Los ideales, las aspiraciones, la vida pública y doméstica de esta clase proteica; sus actividades políticas y comerciales; sus problemas (especialmente los espirituales y sexuales); Galdós consideraba éstos como los grandes temas de una nueva novela de costumbres. En tres escritos posteriores —su prólogo a *El sabor de la tierruca* de Pereda (1881), su discurso inaugural a la Real Academia (1897) y su prólogo a la tercera edición de *La regenta* (1900) de Clarín—, Galdós desarrolló de nuevo sus ideas, pero las doctrinas (especialmente sobre el realismo y el naturalismo) que invoca son decepcionantes por su vaguedad y sus lugares comunes. En el discurso de la Academia hay dos puntos notables. Uno subraya explícitamente la diferencia entre Galdós y su principal adversario en la novela, Pereda, no en cuanto escritores creadores sino en cuanto a perspectiva:

> Pereda no duda, yo sí. [...] Él es un espíritu sereno; yo un espíritu turbado, inquieto. Él sabe adonde va, parte de una base fija. Los que dudamos mientras él afirma, buscamos la verdad y sin cesar corremos hacia donde creemos verla hermosa y fugitiva. Él permanece quieto y confiado, viéndonos pasar, y se recrea en su tesoro de ideas, mientras nosotros siempre descontentos de las que poseemos y ambicionándolas mejores, corremos tras otra, y otras, que una vez alcanzadas tampoco nos satisfacen.

Aquí se manifiesta buena parte de la personalidad literaria de Galdós, su mentalidad abierta, su concepto dinámico de la evolución de las ideas, su conciencia de sí mismo, su relativismo. En Pereda y Galdós no sólo se enfrentan dos concepciones de la novela, sino dos concepciones opuestas de la vida y de la verdad: una, cerrada y estática; la otra, amplia, abierta, tolerante y progresista. El segundo punto de importancia en el discurso

de la Academia es la definición que Galdós hace de la novela:

> Imagen de la vida en la novela, y el arte de componerla estriba en reproducir [...] todo lo espiritual y físico que nos constituye y nos rodea.

Galdós aquí se clasifica a sí mismo una vez más como realista y también como novelista microcósmico: no como especialista de una rama de la conducta humana, sino como uno que aspira a crear un mundo ficticio total sacado de la observación directa de la realidad. No en vano fueron sus maestros reconocidos Balzac y Dickens (de quien tradujo, de la versión francesa, y publicó en 1868 los *Pickwick Papers*).

Naturalmente debemos introducir ciertas limitaciones. Solamente una definición de realismo más amplia que la usual puede adecuarse a Galdós y admitir el partidismo de sus primeras novelas de tesis y el interés obsesivo de su obra posterior por situaciones espirituales insólitas, para no decir nada del elemento fantástico de, por ejemplo, *El caballero encantado*, el lirismo de *Marianela* y la dificultad de encajar figuras tales como Torquemada, Cruz y Victoria (*La loca de la casa*), o Benina (*Misericordia*) y Nazarín en una concepción realista del personaje. A pesar de todo lo que dice Galdós, algunos tabúes antirrealistas permanecen, especialmente en el aspecto sexual, junto a la incapacidad de Galdós de hacer plena justicia al matrimonio, la más importante de todas las instituciones sociales de la clase media en el siglo XIX. Tampoco debemos pasar por alto que, en su obra, la sociedad industrial, el problema agrario o el interés por el modelo educativo español están virtualmente ausentes. A su nivel de microcosmos social, el mundo de Galdós parece ir completo en comparación con *La comédie humaine* de Balzac, su modelo. Es como un edificio con dos de sus soportes principales (la cuestión religiosa, junto con el análisis y la crítica social) en su lugar y conectados entre sí; hay muchas habitaciones y pisos; pero la construcción está muy lejos de ser un conjunto acabado y ya muestra signos de desproporción.

Se han hecho varios intentos ingeniosos de clasificar la obra de Galdós, pero ninguno de ellos es enteramente satisfactorio. Lo que es indiscutible es que en su obra se observa un punto crítico entre *La familia de León Roch* (1878) y *La desheredada* (1881), mientras otro ocurre entre *Misericordia* (1897) y *Electra* (1901). Empezó con *La sombra*, una novela corta del género fantástico, escrita quizás en 1867, lo que indica que el punto de partida de Galdós (como el de la Pardo Bazán diez años más tarde en *Pascual López*) rozaba la pura fantasía: ese triunfo de la imaginación sobre la realidad que en su período de madurez censuraría con dureza como el mayor vicio nacional, pero al que por ironía de su destino volvió de un modo creciente en la última fase de su obra.

La fontana de oro (1870), primera novela larga de Galdós, marca a la vez el principio de la novela moderna en España y el comienzo del período «histórico» de Galdós que le llevaría, a través de *El audaz* (1871) y *Trafalgar* (1873), a las cinco series sucesivas de *Episodios nacionales* que, juntos, forman aproximadamente la mitad de su producción total. Escrita cuando se estaba preparando la revolución de 1868 y terminada poco después de estallar, *La fontana de oro* introduce los presupuestos de Galdós en la novela histórica. Su intención no es reconstruir descriptivamente el pasado distante, sino *interpretar* el pasado reciente de un modo didáctico para descubrir los orígenes de los procesos ideológicos, políticos y sociales operantes en la España de la época. Además Galdós subrayó «la semejanza que la crisis actual tiene con el memorable período de 1820-1823», años en que se sitúa *La fontana de oro.* La novela evoca el desigual conflicto entre la minoría del bando liberal en la que se encuentra el héroe, Lázaro (un primer ejemplo de la utilización simbólica que hace Galdós de los nombres), y el régimen reaccionario de Fernando VII, representado por las funestas figuras de Coletilla, las hermanas Porreño y el mismo monarca. Es interesante que Galdós en la segunda edición cambiara el final de la novela por uno menos feliz. Pero luego volvió al que aparece ahora, en el cual Lázaro abandona

la lucha y se retira a la domesticidad provinciana. En *El audaz*, Galdós retrotrae su análisis a 1804 y a los orígenes de la ideología liberal. De nuevo, el héroe, Martín Muriel, un liberal de ideas prematuramente avanzadas, fracasa desesperadamente y se vuelve loco. Estas dos novelas muestran a Galdós en su camino hacia los *Episodios nacionales*.

2. Los «Episodios nacionales»

En ellos Galdós desarrolló al máximo el potencial ya latente en algunos de los folletines más social e históricamente conscientes de escritores como Escosura y Ayguals de Izco (cf. anteriormente, pág. 81) que habían ya usado como marco los sucesos de su propio siglo. Durante casi cuarenta años, con un significativo lapsus entre 1879 y 1898 que separa la segunda serie de la tercera, Galdós continuó explorando sistemáticamente el pasado reciente de España desde 1807 a la Restauración, siempre con la misma intención básica de seguir la pista a las fuerzas vivas todavía operantes en su época: la proyección del pasado en el futuro.

El renovado interés de la crítica por la novela histórica anterior a Galdós, desde López Soler a Fernández y González, sólo ha confirmado la originalidad de los *Episodios*. Si hubo una tendencia general en la novela histórica anterior fue la de mitificar la historia en aras del orgullo nacional. Más que explorar, se interpretaba el pasado, utilizando figuras y acontecimientos para fabricar lo que Fernández y González llamó «una especie de evangelio político popular», es decir, «un mito representante de las grandezas y del carácter de todo un pueblo». En vez de poner en tela de juicio la imagen de sí mismos que tenían sus lectores, los novelistas históricos anteriores a Galdós, con pocas excepciones, reforzaban sistemáticamente sus prejuicios nacionales y su entusiasmo patriótico. Le tocó a Galdós, aquí como en lo demás de su obra, abrir nuevos caminos hacia la realidad.

No hay ninguna teoría *a priori* claramente definida o consistente que presida el proceso creador: a medida que iba describiendo, las propias ideas históricas de Galdós se iban extendiendo y desarrollando. Entre la segunda serie y la tercera hay un marcado cambio de perspectiva. En último término, según la tesis de Hinterhäuser en su libro sobre los *Episodios*, el progreso de España hacia la libertad y hacia una sociedad más civilizada se da por supuesto como parte de una norma de determinismo histórico regida en última instancia por la providencia. Pero, pugnando con este optimismo liberal-progresista, y en la práctica en forma más marcada, se alza el creciente sentimiento de desengaño y pesimismo: [2] desde el quinto episodio, *Napoleón en Chamartín* (1874), hasta el número treinta y cuatro, *La revolución de julio* (1904), la convicción galdosiana de un lento pero inevitable progreso entra en conflicto con su visión más profunda de una España dividida por dos fanatismos opuestos, traicionada por el voluntario absentismo político de su propia clase media y dejada a merced de una oligarquía inepta y corrompida, atenta solamente a su propia continuidad. Esta honda división interna de la perspectiva de Galdós no se ha analizado nunca del todo.

Los diez primeros episodios, escritos a sorprendente velocidad, entre enero de 1873 y la primavera de 1875, exploran el resurgimiento de un ideal español nacional y patriótico en la lucha contra Napoleón. En ellos Galdós se enfrenta, por primera vez, con las dificultades técnicas inherentes a la realización de una concepción tan vasta. El mayor problema era el equilibrio. Equilibrio entre los hechos (los sucesos históricos externos, que la intención de Galdós le obligaba a mantener en segundo término) y la ficción (la vida cotidiana de sus personajes puramente imaginarios, implicados como están en los sucesos); equilibrio entre las fuerzas ideológicas opuestas, sin sacrificar sus simpatías liberales; equilibrio, sobre todo, entre la narra-

2. Puesto de relieve por C. E. Lida en un convincente artículo sobre los *Episodios* en *Anales galdosianos*, III, 1968, y por Casalduero, *Vida y obra de Galdós, 1843-1920*, Madrid, 1951.

ción y la interpretación. Pero Galdós, dada la velocidad a que escribía, sólo podía aspirar a este equilibrio de un modo instintivo y de hecho no siempre lo logra.

En la segunda serie, escrita entre 1875 y finales de 1879, el énfasis pasa necesariamente de la autoafirmación nacional y patriótica a la lucha consiguiente entre las ideas tradicionales y progresistas. Al mismo tiempo se ve más claramente el proyecto de Galdós de disponer los episodios de tal modo que formen una crónica de la subida al poder de la clase media en la España del siglo XIX. Las figuras de Araceli, el narrador, y de Don Primitivo Cordero, cuyos simples valores —patriotismo, orden y trabajo— constituyen la base elemental de la ascendencia burguesa, proporcionan unidad ideológica a los primeros episodios. Luego se ven reemplazados por los hostiles hermanastros Monsalud y Navarro, que simbolizan el conflicto entre las «dos Españas» ya esbozado en *Napoleón en Chamartín*. Entre las dos ideologías beligerantes, la figura de Don Benigno Cordero encarna el ideal galdosiano de moderación pacífica en política y de responsabilidad cívica.

Por entonces, Galdós estaba casi satisfecho con la situación de España. En el momento álgido de su carrera creadora, en los años ochenta y principios de los noventa, interrumpió los *Episodios* y se dedicó a las *Novelas españolas contemporáneas* y al teatro. Cuando el ruinoso pleito con su socio, Miguel de la Cámara, le obligó a principios de 1898 a volver a las viejas obras que le habían dado tanto dinero, su concepción de la vida nacional había cambiado mucho. Pero no fue la pérdida de Cuba lo que la transformó, sino el desengaño de su propia clase social, la cual, corrompida por la repentina obtención del poder en 1868, bajo la Restauración había traicionado los ideales de la Gloriosa. En los episodios posteriores Galdós se debatió penosamente en la búsqueda de un nuevo ideal basado en «la distribución equitativa del bienestar humano», que le llevó a un renovado extremismo político y al amargo «No espero nada; no creo en nada», citado por Casalduero, del episodio treinta y cuatro, *La revolución de julio* (1904).

B. Ciplijauskaité (*HR*, 44, 1976) analiza con su habitual lucidez tanto el influjo de los *Episodios* en la visión histórica de los novelistas del 98 como las diferencias entre sus novelas históricas y las de Galdós. A Galdós le preocupaba sobre todo la divulgación de la historia de España y de los problemas involucrados en ella. Se basaba en los hechos y respetaba la cronología histórica, poblando sus episodios con personajes auténticamente históricos que aparecen en lugares y situaciones concretas y documentables. A menudo ameniza la narrativa con una intriga amorosa. Finalmente, al menos en las primeras dos series de episodios, la posición ideológica de Galdós, basada en su lectura de fuentes predominantemente liberales, hace que los personajes liberales resulten más puros y más simpáticos que sus adversarios políticos. En cambio los escritores del 98 adoptan una postura mucho más subjetiva. Las grandes figuras del siglo apenas se asoman a la escena. Se elimina casi siempre lo amoroso. La presentación cronológica de la historia cede ante un fragmentarismo deliberado. Sobre todo aparece un mayor distanciamiento del escritor respecto a ambos grupos, liberales y tradicionalistas, los cuales están sometidos a un proceso irónico de desmitificación. Este proceso se manifiesta muchas veces por el uso, tan contrario a la praxis galdosiana, de antihéroes en vez de personajes ligeramente idealizados.

3. Las novelas de la primera época

Mientras a mediados de los años setenta estaba ocupado con los primeros episodios de la segunda serie, Galdós fue viendo con claridad que la restauración de los Borbones en el trono en diciembre de 1874 amenazaba los logros de la revolución de 1868, con la cual simpatizaba en un sentido amplio. En ningún campo era esto tan evidente como en el de la tolerancia religiosa, y, por eso, a principios de 1876, empezó a publicar por entregas, en la *Revista de España*, la más agresiva de sus novelas de la primera época, *Doña Perfecta*, haciendo que su apari-

ción coincidiera con los debates del Parlamento sobre la cuestión religiosa y que fuera un ataque directo contra la intolerancia y el fanatismo religioso con todas sus manifestaciones negativas sociales y domésticas. La personal posición religiosa de Galdós, a pesar de dos investigaciones muy completas de Scatori y Correa, es todavía materia de discusión y, en cualquier caso, al igual que su visión político-social, fue evolucionando a medida que su obra progresaba. Lo cierto es que durante toda su vida Galdós estuvo obsesivamente interesado por la religión —Correa ha mostrado que hay huellas de su simbolismo en novelas que no tratan directamente temas religiosos— aunque, desde un punto de vista estrictamente católico, su posición personal seguía siendo firmemente heterodoxa. Galdós era incapaz de apreciar la religión en su nivel espiritual más profundo y parece haberle faltado un auténtico sentido interno de la trascendencia divina.[3] La afirmación de León Roch «yo creo en el alma inmortal, en la justicia eterna, en los fines de perfección» y la aceptación de José María Bueno, en *Lo prohibido,* de que sin una base religiosa no puede haber verdadera moralidad, parecen resumir las creencias fundamentales de Galdós.

En cuanto a los demás, procuró presentar la religión como un evangelio social inseparable de las buenas obras prácticas, no exento de protesta social, libre de restricciones dogmáticas (Ricard ha recalcado el sincretismo religioso que sirve de base al carácter de Almudena en *Misericordia*[4]), y basado en la ley del amor: religión natural pues, no sobrenatural. A la vez, en su crítica de la Iglesia católica, atacaba el rigorismo institucional, el dogmatismo, la influencia autoritaria del clero sobre asuntos domésticos y públicos, el espíritu inquisitorial, el fanatismo y el mantenimiento del tradicionalismo reaccionario.

Doña Perfecta fue escrita a gran velocidad en dos meses. Trata de la historia de un joven ingeniero de Madrid, Pepe Rey, y de su infructuosa lucha contra Doña Perfecta y sus aliados

3. Véase A. A. Parker en un ensayo sobre *Nazarín,* en *Anales galdosianos,* II, 1967.
4. *Galdós et ses romans,* París, 1961, págs. 49-61.

clericales y reaccionarios en el estancado ambiente de la provinciana Orbajosa. Sin embargo, especialmente después de haberse modificado su chocante final, no es un crudo panfleto basado en personajes buenos y malos y situaciones forzadas. Estructuralmente revela un movimiento contrapuntado muy bien organizado (capítulos X al XV y XX al XXVII) con un punto central de equilibrio cuando se enfrentan Pepe y Perfecta en el capítulo XIX. En cuanto a los personajes, Galdós realiza un esfuerzo notable para defender la perspectiva de Perfecta desde su propio punto de vista religioso y, haciendo que Pepe recurra a métodos incorrectos para apoyar su causa, establece un equilibrio de justificación moral. A *Doña Perfecta* siguieron *Gloria* en 1876-1877 y *La familia de León Roch* en 1878. En ambas novelas se acentúa de nuevo la lucha entre el individuo moralmente superior y un sistema social inmóvil marcado por una cruel intolerancia religiosa. La tesis de *Gloria* ilumina las trágicas consecuencias de un conflicto entre dos ideologías religiosas opuestas e irreconciliables, la del judío Morton y la de los Lantigua, católicos intransigentes. Por otro lado, León Roch es la vítcima de un matrimonio mal encaminado. La facilidad con que su mujer, incitada por su familia, permite que las consideraciones religiosas afecten su relación conyugal, termina en el naufragio de su matrimonio y de su felicidad. Estas dos novelas, como todas las de la primera época de Galdós, son novelas de conflicto dramático más que de estudio psicológico. Aunque somos conscientes de un predominio excesivo del tema sobre la estructura de la intriga y sobre el desarrollo de los personajes, admiramos el esfuerzo de Galdós por evitar tomar partido contra sus personajes principales, a la vez que critica su perspectiva y sus acciones, y su capacidad de ilustrar desde distintos ángulos el gran tema de toda su presentación novelesca de situaciones religiosas: el nuevo mandamiento sugerido en *Gloria* —«No entenderás torcidamente el amor de Mí»—.

Entre *Gloria* y *La familia de León Roch* Galdós publicó *Marianela* (1878), su novela favorita. Es su única novela poética, pero hay una curiosa discrepancia entre el tono lírico y

melancólico de la obra y su tema: el del triunfo frío e inevitable de la realidad y del progreso científico (Pablo, Teodoro Golfín) sobre la imaginación (Marianela), como ha visto Casalduero interpretando la novela en términos del positivismo de Comte. En este punto, el intervalo de dos años entre *La familia de León Roch* y *La desheredada* marca el final de una fase de la producción de Galdós.

4. Las novelas centrales

Con la aparición de *La desheredada* a mitad del año 1881, se abre la fase central de la obra de Galdós, a la que se alude con frecuencia como su etapa «naturalista». El adjetivo es apropiado en el sentido de que en aquel momento empezó a incorporar deliberadamente algunos de los aspectos más sórdidos y feos de la realidad física y psicológica y a inclinarse, de vez en cuando (como en *Lo prohibido*), hacia la herencia y el determinismo social como factores condicionantes de la conducta humana. Pero, a pesar de que Galdós utilizara a veces procedimientos naturalistas, su perspectiva y su personalidad literarias no eran las de un naturalista. Asociamos con el naturalismo un pesimismo sistemático, una insistencia en los aspectos más innobles de la naturaleza humana, un grado (no absoluto) de falta de humor que eran completamente extraños a Galdós. La armonía fundamental simbolizada en el abrazo de Fortunata y Jacinta, la magnanimidad de Ángel Guerra en su lecho de muerte, el encantador contraste entre el ambiente en que se mueven Ponte y Obdulia y su mundo de sueños de alta sociedad en *Misericordia* son creación de una mente con una visión de la vida mucho más amplia que la del naturalismo. En este contexto tampoco podemos olvidar la propia afirmación mesurada de Galdós al final de *Fortunata y Jacinta*, de que el novelista debe convertir «la vulgaridad de la vida» en «materia estética», sin contentarse con reproducirla fielmente, según aconsejaba el ideal naturalista.

Algunos rasgos de la nueva época de la obra de Galdós merecen una observación. Uno de ellos es el abandono de la localización imaginaria de sus novelas (Orbajosa, Ficóbriga, Socartes) y su aparición como el novelista clásico del Madrid del siglo XIX. Junto con este cambio de localización de lo abstracto a lo concreto, cambia también su visión de la sociedad que cesa de ser cerrada y jerárquica y se convierte en fluida y cambiante. La movilidad social, que más tarde caricaturizaría en la adquisición de un título nobiliario por Torquemada, empieza a jugar un papel importante en varias novelas. La presentación de los personajes por medio de tendenciosas introducciones biográficas es reemplazada por una técnica más sutil de «indicios», más que de directas afirmaciones inequívocas. Una serie de estudios durante los años setenta demostró claramente cómo Galdós utiliza ahora hasta sus descripciones de la naturaleza para llamar la atención del lector alerta a aspectos de la sicología de los personajes (véase p. ej. J. Lowe, «The world of Nature in Three Galdosian Novels», *Anales Galdosianos*, 14, 1979). Pero más importantes, desde luego, son sus «interiores». El que después de *La desheredada* y *El doctor Centeno*, Galdós tiende cada vez más a localizar sus narraciones dentro de casas particulares (como ocurre en *El amigo Manso, Tormento, La de Bringas* o *Lo prohibido*) indica muy claramente su evolución hacia un análisis más profundo de las relaciones domésticas y de la vida «interior» (sicológica) de sus personajes. Vamos comprendiendo la importancia técnica de la costumbre del Galdós maduro de «presentar al personaje en su medio para que sus acciones sean inteligibles» (R. Gullón). El medio ambiente en las novelas centrales es a la vez el mundo «real» y un entorno socio-sicológico que muchas veces nos proporciona la clave para la comprensión de los personajes. Al mismo tiempo, el diálogo se hace mucho más realista, incluyendo progresivamente la brillante reproducción del habla y los modismos populares. Otro rasgo es su creciente utilización sistemática de la técnica de reaparición de personajes que, aunque en una escala menor que en Balzac, da una consistencia cada vez mayor a su mundo de ficción. En ter-

cer lugar, observamos un cambio en el estilo, tono y tema con respecto a las primeras novelas, aunque *La familia de León Roch* se pueda considerar de transición tanto en esto como en los otros aspectos que acabamos de mencionar: Galdós se vuelve más objetivo y discursivo, y las novelas de tesis (basadas en un conflicto dramático, en personajes con motivaciones ideológicas y en el predominio de la cuestión religiosa) ceden paso a novelas que se interesan por lo que Galdós, en su dedicatoria de *La desheredada* a los maestros de escuela de España, llamaba las «dolencias sociales nacidas de la falta de nutrición y del poco uso que se viene haciendo de los beneficios reconstituyentes llamados Aritmética, Lógica, Moral y Sentido Común». La mayor dolencia, el vicio nacional, es el engaño de sí mismo: *La desheredada*, historia de una pobre muchacha, Isidora, convencida de que pertenece a la aristocracia, empieza significativamente en el manicomio de Leganés. Tanto aquí como en las novelas siguientes —*El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884) y *Lo prohibido* (1884-1885)— que forman un grupo, Galdós se esfuerza en recalcar el significado profundo subyacente a la superficie de las distintas narraciones. A este nivel, los personajes y los acontecimientos están dispuestos de tal modo que constituyen un comentario simbólico sobre la España de la Restauración. Para conseguir este efecto Galdós emplea dos técnicas. Una es el uso de nombres simbólicos: Isidora es pariente de un Santiago Quijano-Quijada y sus sueños se unen de este modo con la nación a través de su santo patrono y con Don Quijote; en *El doctor Centeno* y *Tormento*, Amparo Sánchez Emperador —transparente referencia a España (el orden de sus apellidos tiene un significado clave)— es engañada por Pedro Polo Cortés, un sacerdote disoluto, de quien le salva una unión (no matrimonio) con Don Agustín Caballero, un hombre de orden y de principios que ha hecho dinero en el comercio (el lector atento no pasa por alto la decepción que Amparo hace sentir a Caballero, o la irregularidad de su unión). La segunda técnica que Galdós utiliza es la de entrelazar cuidadosamente la historia privada de

sus personajes con la historia pública de la nación, de modo que permanezca prominente la unión simbólica entre una y otra. Así, al final de *La de Bringas*, el ignominioso desvanecimiento del sueño de Rosalía Bringas de una vida de elegancia de alta sociedad (caracterizada por la inmoralidad y la extravagancia derrochadora) coincide con el destronamiento de Isabel II casi por las mismas razones.

El grupo entero de novelas apunta un cuadro penoso de la sociedad española. Hueca, mugrienta, exenta de ideales, poblada por necios, pícaros y mediocridades, dominada por la hipocresía, la inmoralidad, el materialismo, el engaño de sí mismo, la ineficacia administrativa y el «quiero y no puedo», el panorama provoca en Galdós reacciones alternadas de disgusto (visible en personajes repulsivos como Sánchez Botín en *Lo prohibido*) y de resignación humorística (un clásico ejemplo de lo cual es su descripción de los funcionarios omnipresentes, los Peces, en *La desheredada* I, 12). Allí donde la visión de Galdós parece más desconsolada es quizás en *El amigo Manso* y *Lo prohibido*. La primera, una encantadora y sutilmente construida novela que anuncia la técnica de la «nivola» de Unamuno, explota el contraste entre Manso, el profesor krausista, cuyos principios éticos e intelectuales no logran impresionar ni a la heroína Irene ni al público, y su alumno Peña, superficial pero hábil y práctico, el cual triunfa con una y otro. En la segunda, el joven héroe José María Bueno, rico y caprichoso, intenta seducir a sus tres primas casadas, pero al final, arruinado por una de ellas, disgustado con la segunda y repudiado humillantemente por la tercera, halla su merecido en la impotencia, la enfermedad, la dependencia y la muerte. Pero la historia no tiende a moralizar como *La desheredada*: Galdós, que no era célibe, sabía en ocasiones adoptar una actitud indulgente con respecto a la promiscuidad sexual. *Lo prohibido*, en donde la sociedad burguesa se ve a través de los ojos de uno de sus verdaderos representantes, más bien da la impresión de un escritor enfrentado con un campo de observación interesante pero desagradable.

5. «Fortunata y Jacinta»

En contraste, *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), la novela más destacada de Galdós, debe mucho de su atractivo al tratamiento amistoso y simpático de sus múltiples personajes. Ambientada a mediados de los años setenta, su primera mitad se desarrolla como una crónica de dos grupos familiares: por un lado, los Santa Cruz y los Arnaiz están unidos por el matrimonio de Jacinta Arnaiz con el consentido y caprichoso Juanito Santa Cruz; por otro, los Rubín entran en la intriga por el matrimonio de Maxi —uno de los personajes más originales de Galdós, caricaturesca prefiguración en cierto sentido del héroe del 98— con Fortunata, la amante de Juanito. Las reacciones de estos cuatro personajes ante la situación producida por las relaciones mantenidas por Juanito crea un paralelogramo de fuerzas, cada una de las cuales es justificable por su parte. Al mismo tiempo, los oscilantes lazos emocionales de Juanito hacen que la atracción de la clase media, segura y conformista (Jacinta) se contraponga a la del pueblo, espontáneo y vital (Fortunata). Ésta es la esencia del libro. Alrededor de ella Galdós urde una trama de episodios subordinados que han llevado a llamar a *Fortunata y Jacinta* «una selva de novelas entrecruzadas». El tema, si es que puede haber alguno en este inmenso friso de la vida de Madrid, surge del contraste entre las relaciones ilícitas de Juanito y Fortunata y sus respectivos matrimonios legales. Esta unión cruza barreras de clase social y cultura para no hablar de las de fidelidad conyugal y de moralidad, pero está sólidamente basada en una atracción mutua irresistible de la que —significativamente— nacen hijos. Por otro lado, tanto un matrimonio como otro, a pesar de estar santificados por la Iglesia y por la sociedad, por distintas razones no van bien y permanecen estériles.

Galdós, inteligentemente, renuncia a señalar el contraste de un modo agresivo y prefiere presentarlo como un conflicto de los instintos naturales con las inevitables presiones sociales. Al final, el destino de los protagonistas revela el reconocimiento

galdosiano de las posibilidades menos agradables de la vida. Pero este reconocimiento, que es parte de la esencia de su realismo, está compensado por una aceptación tranquila y una suave esperanza. En ninguna otra parte de su obra logró Galdós dar una expresión novelesca tan serena a su sentimiento esporádico de «la armonía total y este claroscuro en que consiste toda la gracia de la Humanidad y todo el chiste de vivir». Fuerzas tan desiguales en otras partes —pensamos en el aislamiento de Camila (*Lo prohibido*) y de Orozco (*Realidad*) en medio de la trivialidad y la inmoralidad del resto de la sociedad— logran aquí un equilibrio simbolizado al final por la redención de Fortunata y su aceptación implícita en la «familia» de la clase media cuando entrega su hijo a la estéril Jacinta.

Fortunata y Jacinta ilustra también la dificultad de generalizar acerca de la técnica novelesca de Galdós. En otras partes —en *El amigo Manso*, por ejemplo— los críticos han podido mostrar que su extraordinaria rapidez de producción (once páginas o más al día) no impedía una construcción original y sutil. Algunas de sus primeras novelas de tesis manifiestan un gran ingenio dramático, dependiente a su vez de un fino sentido del ritmo y de una economía de método. Por otro lado, aunque *Tormento* contiene una hábil sátira del folletín, Galdós no dudó en utilizar en el momento oportuno técnicas folletinescas de las más extremas, especialmente en los *Episodios nacionales*. Aquí en su mejor producción, y en algunas de las extensas novelas siguientes, Galdós dio rienda suelta a su discursividad instintiva. *Fortunata y Jacinta* divaga mucho. La intriga, después de una exposición de veinte mil palabras, se enreda a medida que la atención va variando de un grupo de personajes a otro. Los capítulos tienden a convertirse en episodios independientes. Algunas articulaciones, como el encuentro casual de Fortunata con Juanito al final del libro III, son a veces farragosas. Los detalles se magnifican, los personajes proliferan y el final mismo, en una mirada retrospectiva, es arbitrario. Así y todo, en esta novela, que pertenece sin lugar a dudas a la categoría de «loose baggy monsters» de Henry James, reconocemos la obra

maestra de Galdós. Una naturaleza sabia y benevolente —«la Naturaleza que es la gran madre y maestra que rectifica los errores de sus hijos extraviados»— preside segura los destinos humanos. Galdós nunca volvió a tomar del todo esta actitud.

6. Las novelas posteriores

Su evolución después de este momento de plenitud es interesante. En *Miau* (1888), su siguiente novela, Galdós escribió su despedida del mundo de la administración, que tanto le había servido en sus primeras novelas. La historia trata de un funcionario cesante, Villaamil, y de su vana lucha por volver a obtener su puesto, pero, como recalca Eoff, «su historia es esencialmente la de una inadaptación proveniente de las circunstancias de la vida hogareña y profesional».[5] Obligado a depender absolutamente de su puesto burocrático y faltándole el apoyo de su familia cuando lo pierde, Villaamil va evolucionando a través de una serie de reacciones neuróticas hasta un punto de demencia temporal. Sin embargo, al final, cuando decide de una vez suicidarse, su resolución no parece el momento más desolado de su vida patética sino su punto culminante. Indirectamente la novela expone la dureza y la coacción personal inflingida a los funcionarios de edad por el sistema de cesantía, pero principalmente es un estudio de carácter en la línea del Père Goriot y el Cousin Pons de Balzac. Un nuevo rasgo importante de *Miau* es la bifurcación que tiene lugar en la narración cuando el nieto epiléptico de Villaamil empieza a tener una serie de conversaciones imaginarias con Dios que influyen tanto en la conducta del abuelo como en la reacción del lector frente a la situación de éste y son una parte importante de la estructura del libro. Pero tienen el efecto de introducir una nota extrañamente sugestiva y audaz que contrasta con el realismo de la obra, la cual cambia por entero su tono. Además

5. *The Novels of Pérez Galdós*, St. Louis, 1954, pág. 29.

indican que la corriente de preocupación religiosa que en Galdós siempre está a flor de piel, ha empezado una vez más a fluir con fuerza, aunque en una dirección distinta de la de sus primeras novelas ideológicas.

En *La incógnita* (1888-1889) y *Realidad* (1889) volvemos al mundo de *Lo prohibido* para examinar desde distintos ángulos otro caso de adulterio: el de Federico Viera y Augusta Orozco. Sin embargo la figura clave es el mismo Orozco, marido de Augusta, que representa la soledad del desprendimiento y de la superioridad ética. Es como si Galdós hubiera querido explorar esta línea de comportamiento antes de fijar la atención en el mundo más familiar de Ángel Guerra y Benina (de *Misericordia*) en el que la superioridad espiritual está considerada desde un punto de vista religioso más convencional. No es necesario decir que Orozco fue y sigue siendo una figura enigmática y única, fuera del alcance de muchos lectores de Galdós.

La bifurcación insinuada en *Miau* se ve plenamente desarrollada en el contraste entre Ángel Guerra y Torquemada (*Ángel Guerra*, 1890-1891; *Torquemada en la hoguera*, 1889; *Torquemada en la cruz*, 1893; *Torquemada en el purgatorio*, 1894; *Torquemada y San Pedro*, 1895). Ambos pierden un hijo muy querido; a consecuencia de ello ambos caen bajo la influencia de una nueva escala de valores representada por una mujer (Leré, Cruz) y ambos evolucionan personalmente de un modo muy marcado. Pero aquí termina el paralelismo. La evolución de Torquemada es externa, social y negativa; la de Ángel es interna, espiritual y positiva. En Torquemada, Galdós examina satíricamente la incompatibilidad de los valores adquisitivos materialistas (con respecto a los cuales su propio punto de vista había sido hasta entonces ambivalente) y el progreso espiritual. En *Ángel Guerra* pinta la gradual subordinación de los principios político-sociales del héroe y de sus pasiones privadas a la ley del amor. Torquemada muere simbólicamente de una indigestión, mientras Ángel termina su vida en una emocionante escena de perdón casi sobrehumano.

El interés de Galdós por la santidad y su actitud curiosa-

mente ambigua hacia ella, ya visible en Leré, cuya familia muestra una total anormalidad, está en la base de sus tres novelas siguientes: *Nazarín* (1895); su decepcionante continuación, *Halma* (1895), y *Misericordia* (1897). La característica más importante de esta fase de la obra de Galdós es su casi sistemática incorporación de un plano alegórico en la narración todavía aparentemente realista. Lo que ya empezaba a manifestarse en *Miau*, se acentúa notablemente en *Ángel Guerra* y en la serie de Torquemada. Según García Sarriá (*Anales Galdosianos*, 15, 1980) se introduce así lo que parece ser «un elemento espúreo dentro del realismo básico» de Galdós; pero en realidad «entre lo que es puramente alegórico y lo que es puramente realista se da una interdependencia que hace que, en ciertos momentos, la lectura sea posible en dos planos diferentes». La existencia e interdependencia de los dos planos, el realista y el alegórico, resultan marcadísimas en la «trilogía evangélica» de 1895-1897 cuyo tema esencial es la vida cristiana en el contexto del mundo moderno. En *Misericordia*, Galdós creó su heroína más memorable y su figura más heroica, Benina, ejemplo supremo de caridad cristiana práctica, aunque se funde en el fraude a pequeña escala. De un modo igualmente irónico, Cristo y Don Quijote sirven de modelo para la creación de Nazarín. La última gran novela de Galdós, *El abuelo* (1897), propone un dilema personal y simbólico a la vez. La unión de juventud y madurez, de tradición y renovación, al final de la novela, manifestaría su relevancia en el replanteamiento de los valores españoles subsiguientes a 1898. Las obras que cerraron la carrera novelesca de Galdós fueron *Casandra* (1905), un ataque final a la religión mal entendida; *El caballero encantado* (1909), sobre el tema de la regeneración nacional, y una floja «fábula teatral», *La razón de la sinrazón* (1915).

A pesar de cierta hostilidad por parte de algunos de la generación del 98, su influencia fue enorme, y, si se puede seguir fácilmente en la obra de Baroja, no está ausente tampoco de la de Unamuno y Ganivet. En sus ensayos sobre el teatro de Galdós en *Las máscaras*, Pérez de Ayala la confiesa de modo muy

elocuente. Gran parte de la equivocada obsesión de toda la generación del 98 por la regeneración de España sobre una renovación de valores a nivel individual, y no a través de reformas económico-sociales colectivas, se puede atribuir al legado ideológico de Galdós. En América Latina su influencia se ve claramente en la obra de Gallegos, y un novelista tan reciente como como Carlos Fuentes empezó imitando *Fortunata y Jacinta*. El creciente interés que, desde principios de los años sesenta, viene sintiendo la crítica hacia Galdós, probablemente anuncia un merecido resurgimiento en la valoración popular de su obra y de las ideas que la informan.

7. Clarín: el crítico

Cuando apareció *La desheredada* de Galdós en 1881, considerada entonces como audazmente naturalista, uno de los dos críticos que se arriesgó a publicar una crítica de ella fue Leopoldo Alas «Clarín» (1852-1901). Educado en Oviedo, donde trabó íntima amistad con Palacio Valdés, Clarín estudió derecho en la universidad local antes de hacer el doctorado en Madrid, en 1878. Después de 1883 ocupó una cátedra de derecho en Oviedo hasta su muerte a la temprana edad de cuarenta y nueve años. Por entonces se había convertido en el crítico literario de cuentos y sobre todo autor de dos obras, *La regenta* (1884-1885) y *Su único hijo* (1890), que le situaron junto con Galdós y la Pardo Bazán como uno de los grandes novelistas españoles después de 1868. El más provinciano de los tres era también el menos sereno. Los críticos han visto su inquietud espiritual e intelectual como una prefiguración de la de la generación del 98.

La crítica literaria de Clarín, como de costumbre, se publicó primero en la prensa y luego fue reunida en tomos. Las colecciones mayores, *Solos de Clarín* (1881), *Sermón perdido* (1885), *Mezclilla* (1889), *Ensayos y revistas* (1892), *Palique* (1893) y *Siglo pasado* (1901) son todavía muy útiles para los

estudiosos de la literatura española de finales del siglo XIX, pero no sólo, como es frecuente en el caso de los artículos de Valera, por la información que proporcionan sobre condiciones y actitudes contemporáneas, sino también por la auténtica crítica de obras importantes que contienen. Por su gusto, Clarín hubiera preferido ser un crítico analítico y objetivo, y la definición de su ideal de crítica en el famoso prólogo a *Palique* no deja lugar a dudas a este respecto. Afirma que la verdadera crítica literaria es

> 1.º *crítica*, es decir, juicio, comparación de algo con algo, de hechos con leyes, cópula racional entre términos homogéneos, y 2.º *literaria,* es decir, de arte, estética, atenta a la habilidad técnica, a sus reglas (absolutas o relativas).

Pero la situación en que se encontraba la literatura española en el último cuarto del siglo XIX (y quizá también el público de periódicos a quien se dirigía), por no decir nada de su propia agresividad, le obligó a adoptar un ideal distinto, el de la «crítica higiénica y policíaca»: implacable, destructiva, crítica satírica destinada a contrarrestar el compañerismo en boga que presentaba a mediocridades como escritores geniales y fomentaba su nociva proliferación y su aceptación pública. En consecuencia, muchos de los artículos de Clarín tienen ahora un interés secundario por ser duras críticas de escritores cuya obra ha sido olvidada.

En su crítica de teatro y poesía percibimos la ausencia de una posición teórica claramente estructurada. Aunque (al contrario de la Pardo Bazán) se dejó arrastrar por la moda de Echegaray y respetaba la obra de Campoamor y Núñez de Arce, Clarín no estaba satisfecho con lo que se estaba produciendo. Quería ver una innovación, pero no tenía ninguna doctrina positiva para exponer. Su crítica en estos campos sólo sobresale en contraste con la complacencia general. Sin embargo, en cuanto a la novela, la situación fue muy distinta; Alas sabía muy bien lo que sucedía con la novela española de su época y por dónde

fallaba, tenía una doctrina definida y podía apuntar a una línea específica de desarrollo: la novela francesa desde Balzac, pasando por Flaubert, al que veneraba, hasta Zola a quien defendía animosa y consistentemente, y tenía un brillante ejemplo en Galdós. En contraste con el «idealismo» reinante, argumentado por Valera y Cañete, y con la posición equívoca de la Pardo Bazán, Clarín aparece como el defensor de la conciencia liberal en la ficción y como el exponente más abierto y vanguardista de la moda realista con tendencias naturalistas de la novela española después de 1868. Son cruciales artículos tales como «El libre examen y la literatura presente»; aquellos en que alaba a Galdós; aquellos que contienen su despectiva exposición del último Alarcón y de la primera época de Pereda, y también aquellos que documentan su actitud cambiante respecto a la Pardo Bazán.

8. El novelista

Si comparamos Clarín y Galdós como novelistas, encontramos una gran diferencia. Al primero le falta la creatividad espontánea y casi inagotable de Galdós, su continua efusión de inventiva y observación no siempre perfectamente combinadas. Formado en una disciplina académica precisa que él mismo enseñó durante toda su vida, Clarín tenía un espíritu más sintético y reflexivo, y tal cosa se puede percibir en su obra novelesca. Escribió solamente una destacada novela larga, *La regenta*, pero ese relato está considerado en general como la suprema obra maestra de la ficción española del siglo XIX. De un modo similar, mientras Galdós frecuentemente abrió nuevos campos, tanto en los temas como en la técnica, Alas permaneció de un modo general ligado a métodos narrativos establecidos, consolidando de un modo magistral los logros del realismo, más que extendiéndolos.

La regenta es la historia de una joven provinciana, Ana Ozores (se la compara tradicionalmente a la Madame Bovary

de Flaubert), casada con un hombre bondadoso pero mucho mayor que ella. Dándose cuenta progresiva de su frustración emocional y física, oscila entre su confesor Fermín de Pas, que se enamora apasionadamente de ella, y Álvaro, cacique liberal de Vetusta, seductor experimentado que acaba por triunfar. F. Durand, en un convincente análisis de la novela,[6] subraya el papel central de la misma Vetusta (Oviedo), ciudad en que tiene lugar la acción. Lo que interesa sobre todo a Clarín, mucho más que la eventual entrega de Ana, que ocurre fuera de escena, entre dos capítulos, y al menos tanto como su vacilación interior, es la lucha entablada entre Fermín y Álvaro por la posesión física de Ana y en la que actúan como representantes casi simbólicos de las fuerzas dominantes en su ciudad natal. Fermín, en el capítulo I, es «el mismo que ahora mandaba a su manera en Vetusta»: el amo espiritual de la ciudad; Álvaro, la encarnación de su ideal discretamente disimulado de autocomplacencia mundana. Ambos son corrompidos y terminan por mostrarse fundamentalmente ruines, pero tras ellos está una sociedad igualmente mezquina, equivalente provinciano del miserable mundo madrileño de Galdós en *Lo prohibido.* Pero la sociedad, minada como está por su complicidad con la situación adúltera, juega en *La regenta* un papel novelesco incomparablemente más activo que en cualquier obra de Galdós, ya sea con su charlatanería hipócrita (que forma parte del comentario irónico de Clarín sobre los acontecimientos), ya con su presencia (como opinión pública) obligando al marido de Ana a provocar la catástrofe.

La novela se divide en dos partes principales. Cada una tiene quince amplios capítulos, siendo la segunda parte algo más larga y comprendiendo tres años en vez de los tres días descritos en la primera. Un análisis de los capítulos, que varían en longitud de menos de 6.000 palabras a cerca de 16.000, revela que cada uno está cuidadosamente confeccionado para adecuarse a los incidentes. Es muy significativo que los capítulos cortos,

6. *HR*, XXXI, 1963.

por ejemplo X, XXIII y XXIV, coinciden con sucesos de particular importancia dramática. Otros, por ejemplo XII y XIII, y especialmente XXIX y XXX (los dos capítulos finales), extremadamente largos (algo así como 30.000 palabras entre los dos), combinan incidentes y descripciones en secuencias soberbiamente organizadas. Cada capítulo está concebido como una unidad, como un componente estructural completo de un conjunto artístico plenamente unificado. De este modo, *La regenta,* aunque es una obra ingente, está centrada: en la medida en que su ritmo preferentemente moroso, resultado de una técnica casi escénica, limita la intensidad dramática del conflicto Fermín-Álvaro, cabe ver ahí un sacrificio que Clarín se impone voluntariamente para presentar a Vetusta a la vez como un microcosmos de la vida y como una fuerza negativa que condiciona los acontecimientos de la narración, papel parecido al del paisaje rural gallego en *La madre naturaleza* de Pardo Bazán.

Se ha afirmado que Alas llevó su crítica demasiado lejos, de forma notoria, por ejemplo, en su descripción del ambiente amoral de la casa de la marquesa (tan intrínsecamente inverosímil dentro de la atmósfera opresiva de una ciudad provinciana dominada por el clero), y también en la de la obscena alianza de Fermín con Petra, la criada de Ana. Ciertamente, en *La regenta* se hace patente un elemento de implacabilidad crítica que está ausente de la obra posterior de Clarín. La raíz de esta preocupación moral del escritor es indudablemente un rasgo principal de su personalidad literaria, que debió fortalecerse con su contacto con el krausismo cuando era estudiante de doctorado en Madrid. Ana, como ha escrito Gullón,[7] sucumbe en último término «por falta de densidad moral», porque no tiene valores éticos claramente definidos y, al faltarle éstos, queda a merced de una religiosidad trivial por un lado y, por otro, en conflicto con un degradado sueño romántico de amor-pasión. De este modo ella cae alternativamente bajo la influencia de Fermín y de Álvaro para quienes la fraseología religiosa o ro-

7. «Aspectos de Clarín», *Archivum*, II, 1952, pág. 166.

mántica es o se convierte en mero instrumento para lograr sus deseos. Los tres personajes evolucionan en una espiral descendente de degradación. En el caso de Álvaro, cuya decadente capacidad sexual contrasta con su papel y cuya cobarde huida después de su duelo con el marido de Ana le revela tal como es en realidad, el proceso es irónico. En los de Ana y Fermín es más triste: las ilusiones de Ana terminan con el beso viscoso del afeminado Celedonio; la ambición de poder y la vanidad de Fermín se disuelven en la más completa degradación moral.

Su único hijo es radicalmente distinta de *La regenta*. Aquí, la comprensiva humanidad que, junto con su intelectualismo y su sentido moral, es una de las características principales de la personalidad de Clarín, aparece en el tratamiento de Bonis, el marido soñador, ineficaz y sufrido. Sus triviales relaciones con una actriz de paso están delicadamente retratadas como liberación y realización de un patético ideal de amor no exento de cierta nobleza. Luego, desengañado con su amante, traicionado por su mujer y engañado por los familiares de ella, Bonis sufre una profunda evolución moral y, al final de la novela, aparece ennoblecido, y al rechazar la insinuación (justificada) de que él no es el padre del hijo de su mujer, encuentra en «eso de ser padre» la realización de su más íntima aspiración.

Richmond, al analizar las reacciones de la crítica ante *Su único hijo*, documenta el creciente interés por esta novela, una vez tenida por insignificante, y la gran variedad de criterios que ha suscitado. Estamos de acuerdo con Richmond cuando indica en su edición de la obra (Madrid, 1979) que tal variedad proviene de la gran originalidad de la segunda novela de Clarín y de sus muchas ambigüedades. No cabe duda de que aquí, como en las obras tardías de Galdós y Pardo Bazán asistimos a un momento de transición con respecto a la técnica narrativa posnaturalista, y a la aparición de ciertos elementos que ya anticipan las formas narrativas de la Generación del 98.

Sin embargo, dentro de la variedad de pareceres existe una línea interpretativa bastante clara que va desde el estudio de Baquero Goyanes a principios de los años cincuenta a los de

García Sarriá y Richmond. Esta línea relaciona *Su único hijo* más o menos simbólicamente con la personalidad de Clarín mismo «empeñado en expresarse espiritualmente por medio de la creación literaria» (Richmond). García Sarriá, en un detallado estudio, demuestra que detrás del «tema de la paternidad» hay otro más profundo: el del desarrollo espiritual de Bonis, que le lleva a reconocer que su romanticismo inicial no es más que «un cascarón vacío», «encubrimiento falso de una carnalidad dominante». De aquí que, tras la escena de «la Anunciación» del capítulo 13, Bonis evoluciona a «una fe basada en el hijo» quien simboliza la Providencia divina y la existencia de «un plan del mundo, en armonía preestablecida ... con las leyes naturales» según palabras del propio Clarín en la parte final de la novela. En resumidas palabras, Clarín en esta novela comenta una vez más el fracaso del ideal romántico del amor espiritualizado como forma de «mentira vital» y propone, como Unamuno, una especie de fe agónica, que es lo que encuentra Bonis al final. De este modo se explica el que Bonis piense en llamar al niño Isaac y Jesús en vez de Antonio. También se comprende la necesidad de dejar indecisa la cuestión de su paternidad.

9. Las novelas cortas de Clarín

Este tratamiento delicado, incluso tierno, de figuras modestas y humildes, las víctimas del mundo, es asimismo un rasgo prominente de las novelas cortas y los cuentos de Clarín. Aparecieron éstos en varias publicaciones entre 1876 y 1899, y luego se imprimieron en cuatro colecciones durante su vida: *Pipá* (1886); *Doña Berta, Cuervo, Superchería* (1892); *El Señor y lo demás son cuentos* (1892), y el titulado significativamente *Cuentos morales* (1896). Lo menos que se puede decir de ellos es que sitúan a Clarín junto con Alarcón, Palacio Valdés y la Pardo Bazán, como figuras sobresalientes en la historia del cuento en la España del siglo XIX. Por otro lado, aunque ninguno de ellos iguala la vis cómica y el éxito de *El sombrero*

de tres picos, las obras novelescas más cortas de Clarín se han reeditado con más frecuencia y han suscitado más comentarios críticos que los de cualquiera de sus contemporáneos.

En conjunto, Clarín escribió cinco novelas cortas y unos sesenta cuentos. Entre las primeras, las que se mencionan más a menudo son «Pipá» (1879) y «Doña Berta» (1891). «Pipá», historia del día de gloria y tragedia de un golfillo callejero, es una pequeña obra maestra de economía de método narrativo, soberbiamente construida y que desemboca en un memorable, y por una vez plenamente naturalista, clímax con la horrible muerte del muchacho. En cambio «Doña Berta» es la historia más poética de Clarín. Trata de una solterona de provincias que va a Madrid en busca de un retrato de su amor perdido y, dentro de la obra de Clarín, ocupa un lugar similar al de *Marianela* en Galdós o al de *Le rêve* en Zola, a quien Clarín admiraba tanto. Ninguna consideración del naturalismo español sería completa sin mencionar estas obras excepcionales. Igualmente única es la profunda y emocionante, aunque tan sorprendentemente simple, «Adiós, Cordera», seguramente el mejor cuento español del siglo pasado. En contraste, el humor de Clarín ha quedado un tanto *demodé* y sus cuentos satíricos, especialmente aquellos sobre temas quasirreligiosos, son quizá los menos logrados. La única excepción es «Zurita», deliciosa caricatura del ideal krausista. Los cuentos serios de Clarín sobre tema religioso (por ejemplo «El señor», «Cambio de luz», «El sombrero del cura») ilustran su aproximación a las preocupaciones de la generación del 98 más que a la tendenciosidad de su propia época. Finalmente, son dignas de aprecio, en el mismo sentido, las historias conectadas con los problemas nacionales (por ejemplo «El Rana», «Un repatriado»), las cuales completan la pintura de una personalidad literaria que solamente en el momento actual se ha empezado a apreciar en todo su valor.

10. Realismo e idealismo

Antes de desviar nuestra atención de la obra de los realistas

propiamente dichos al tímido naturalismo de la Pardo Bazán, debemos considerar brevemente la transformación de perspectiva literaria que su obra representa, y la confusión terminológica concomitante. Aun antes de los años cincuenta y sesenta, la cuestión del realismo en la novela y en la escena era un tema sujeto a vivo debate que, por ejemplo, está latente en gran parte de la obra crítica de Larra y que se pone de manifiesto en la discusión de Piferrer sobre la obra de la Avellaneda, *Alfonso Munio*, en 1842. Tamayo lo hizo tema de su discurso inaugural a la Academia en 1859, y Ventura de la Vega pretendía haber introducido, por fin, el realismo en la tragedia con *La muerte de César*, pocos años más tarde. Pero desgraciadamente la significación genuina del término no fue bien interpretada; cuando Tamayo afirmaba que no todo lo que es verdad en el mundo tiene un lugar en el teatro, estaba hablando en nombre de toda su época y el punto de vista general era que la presentación de una realidad sin embellecerla sería deprimente, antiartística y probablemente inmoral. Éste es el argumento, por ejemplo, de un característico artículo de Alarcón escrito en 1857 a propósito de la obra de Ortiz de Piñedo, *Los pobres de Madrid*. Era, decía Alarcón horrorizado, un aspecto de la verdad «tomado en crudo, presentado al natural sin darse el trabajo de componerlo, de agregarle algún aliño, de cumplir con la obligación de todo arte». El arte, insistía, debe ser algo más que simplemente «una ventana con vistas a la calle». El mismo problema acuciaba a Palacio Valdés cuando escribió en 1871 su semblanza de Castro y Serrano, y nada hay más revelador que comparar este artículo con el de Alarcón, escrito doce años antes. Palacio observa que, desde entonces, se ha abierto un debate entre realistas e idealistas, donde defiende resueltamente a los primeros, pese a que elija de un modo bastante curioso las obras que considera representativas (*El tren expreso* de Campoamor, *Idilio* de Núñez de Arce y *Marianela* de Galdós). Pero apenas empezamos a leer, nos encontramos con la vieja, gastada distinción entre «el realismo de la vida» y «el realismo del arte» y volvemos de nuevo casi al mismo punto de

partida. Valera, a pesar de su descripción de *Juanita la larga* como «una reproducción [fotográfica] de hombres y cosas de la provincia en que yo he nacido», partía exactamente del mismo punto de vista que Palacio, y Pereda, a su vez, definía el realismo como «la afición a presentar en el libro pasiones y caracteres humanos y cuadros de la naturaleza, dentro del *decoro* del arte». Queda claro, pues, que antes, y quizá durante los años setenta, apenas se había concedido atención a la idea de pintar la realidad lo más objetivamente posible, sin ninguna clase de embellecimiento moral o estético (lo que los críticos «idealistas», o como ellos preferían llamarse: «espiritualistas», consideraban como «poesía») y que cuando no se rechazaba el realismo por antiartístico, se le atacaba como inmoral. Con la aparición de la obra madura de Galdós y Clarín este ideal, sin quizá llegar a prevalecer por completo, se acercó notoriamente a su realización, aunque, tal vez, sin la constante presión ejercida por la novela francesa sobre el público lector (esto se ve muy claro por la regularidad con que era atacada esta influencia), la labor de estos escritores hubiera sido mucho más ardua.

El debate idealismo-realismo de los años sesenta y setenta se superpuso a la más reciente polémica sobre el naturalismo, y es significativo el hecho de que la primera vez que se usó el término «naturalista» fue para referirse a *De tal palo, tal astilla* de Pereda. Pero lo que realmente puso en marcha la segunda fase de la discusión fue la publicación de *La cuestión palpitante* de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) en 1883.

11. Pardo Bazán y «La cuestión palpitante»

Nacida en La Coruña, única hija de padres pertenecientes a la alta burguesía y a quienes en 1871 Pío IX confirió un título papal, la Pardo Bazán adquirió en su juventud hábitos de lectura voraz junto con amplios intereses y ambiciones intelectuales. En 1868, cuando tenía diecisiete años, se casó y se trasladó a Madrid, resuelta a dedicarse a escribir y estudiar, cuando

el padre Feijoo[8] era su ideal de personalidad. Su primer éxito llegó, precisamente, con un premio a un ensayo y un poema sobre este propagandista intelectual y temprano feminista del siglo XVIII, y luego escribió artículos de divulgación de nuevas ideas científicas, un libro de poemas inspirado por el nacimiento de su primer hijo y una biografía de san Francisco. No publicó su primera novela, *Pascual López*, hasta 1879: trata de la historia de un joven estudiante de Compostela que, al adquirir de su profesor de química un procedimiento para hacer diamantes industriales, pierde su novia. La novela, aunque interesante, sólo es importante como punto de partida de la Pardo Bazán: la mezcla de elementos y personajes convencionales y fantásticos le señalan como perteneciente, si acaso, al prerrealismo alarconiano. Se hicieron tres ediciones de ella y esto dio ánimos a la escritora para seguir con *Un viaje de novios* (1881), otra producción curiosamente híbrida, donde los elementos de la novela de tesis —el argumento trata del imprudente matrimonio de una muchacha jovencísima— se combinan con profusas descripciones (que la Pardo consideraba en esa época parte esencial del realismo) y con una intriga secundaria en la que la ingenua religiosidad de la heroína entra en doloroso conflicto con el pesimismo ateo de su pretendido amante, al que eventualmente rechaza.

Mientras tanto, la perspectiva teórica de la Pardo Bazán había ido cambiando rápidamente. En el prólogo a *Pascual López* se había situado a sí misma junto a Valera: rechazando el ideal neocatólico del arte docente, se hacía eco de la afirmación de que «toda obra bella eleva y enseña de por sí». Al presentar *Un viaje de novios* dio un paso más para alabar la novela francesa y situar la observación y el análisis por encima de la imaginación creadora. Aquí, por primera vez, rompió los lazos que le unían a la novela idealista con bruscas afirmaciones como «la novela es traslado de la vida» y «lo único que el

8. Véase Glendinning, *Historia de la literatura española*. 4: *El siglo XVIII*, cit., págs. 83-87 de la ed. cast. 1983.

autor pone en ella, es su modo peculiar de ver las cosas reales», paráfrasis de la famosa referencia de Zola, «la realidad vista por un temperamento particular».

En 1882, inmediatamente después de la primera traducción de Zola al español, la Pardo Bazán desarrolló sus ideas en una serie de artículos, *La cuestión palpitante*, publicados al año siguiente en forma de libro, con un prólogo de Clarín. El volumen causó una tremenda impresión y fue popularmente considerado como el ofensivo manifiesto de una mujer joven, rica y aristocrática (esposa y madre para colmo) en favor de la pornográfica y atea literatura francesa. En realidad sucede todo lo contrario. Su importancia estribaba en cuatro aspectos: el primero es el ataque de la autora contra el idealismo (la descripción que hace de éste como «la teoría simpática por excelencia, la que invocan poetas de caramelo y escritores amerengados» y de sus productos como «libros anodinos y mucilaginosos» y papilla para un público infantil, marcó el final del incontestado monopolio de respetabilidad que ejercía el movimiento en la crítica literaria española); el segundo aspecto es su exposición y crítica del naturalismo, quid de la argumentación del libro y también su parte más floja, que contiene la clave de toda su personalidad literaria y de su subsiguiente evolución como novelista. No hay nada que indique más claramente su posición real con respecto al movimiento que se supone representa, que la rapidez con que pasa de la más breve y superficial consideración de las ideas de Zola a la crítica de ellas. En realidad, lo más adecuado sería decir que en el análisis de estas ideas sólo tiene en cuenta sus defectos. Ignorando los aspectos sociológicos y filosóficos del naturalismo, exagera, para condenarlos, los elementos de rigor «científico» y de observación impersonal que Zola había considerado como la original aportación del movimiento a la novela. Hay además un evidente conflicto entre el concepto de determinismo hereditario y ambiental que domina gran parte de la obra de Zola y las creencias religiosas de nuestra autora. La idea de «el hombre esclavo del instinto, sometido a la fatalidad de su complexión física y la tiranía del me-

dio ambiente» no pudo menos que repugnar a una mujer cuyo padre fue ennoblecido por el Vaticano cuando ella ya tenía veinte años. Según ella, renacía en el determinismo científico moderno el fatalismo implacable de la edad clásica. Para contrarrestarlo, ella apelaba instintivamente a la doctrina tradicional del libre albedrío. Pero no por eso salvó su ideología de cierta ambigüedad. Mientras ataca a Zola en este terreno, le defiende en el terreno del talento, cosa que el interesado, dándolo por sabido, deseaba minimizar.

Para la Pardo Bazán, el naturalismo era un movimiento pretenciosamente seudocientífico basado en la aplicación de un restringido concepto de determinismo a la conducta humana, con una deplorable tendencia a recalcar lo sórdido, lo feo y lo proletario. Aunque ella se daba vagamente cuenta de la influencia liberalizadora que podía tener, retrocedió ante el pensamiento de un ataque completo contra los tabúes sociales y sexuales. De ahí el tercer aspecto importante de *La cuestión palpitante*: su defensa del realismo como «una teoría más ancha, completa y perfecta que el naturalismo». Aquí vio con alivio la posibilidad de hallar un equilibrio entre los indecorosos excesos del naturalismo y la embellecida artificialidad del idealismo: su ideal consistía en la combinación de este tipo de realismo de justo medio, un tanto fácil, con el consciente respeto a la forma artística y con lo que ella llamó «refinamiento». La calidad de sus oponentes está demostrada por el hecho de que vieran en aquel ideal una escandalosa innovación literaria. Finalmente —cuarto de los aspectos enumerados—, en *La cuestión palpitante*, la Pardo Bazán salió en defensa de la literatura española, cuyo «carácter castizo y propio», declaraba, era «más realista que otra cosa», y en especial defendió el realismo «a la española» de Galdós (después de su primera época de novelas de tesis) y de Pereda. No sorprende que Zola mismo se separara inmediatamente de la posición de la escritora gallega: cuando cuatro años más tarde publicó *La terre*, la Pardo Bazán se quedó horrorizada, mostrando así lo superficiales que eran sus simpatías naturalistas.

La cuestión palpitante produjo reacciones contrarias por parte de Campoamor, Alarcón y, secundariamente, Menéndez Pelayo, con aportaciones de unos cuantos críticos de inferior categoría. Pero el líder de la oposición fue Valera en su obra *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1886-1887), uno de los mejores libros que jamás se hayan escrito para discutir tergiversando una cuestión de la que el mismo autor se confesaba ignorante. Sin haber leído ninguna novela naturalista, Valera argumentaba por principio que la literatura es y debe ser esencialmente agradable y divertida. La verdad es una consideración secundaria: «es extravío abominable», afirmaba Valera, resumiendo en una frase el credo de los idealistas, «decirnos siempre cosas que, aunque fuesen ciertas, nos habían de amargar y atosigar». Sin embargo, a la altura del octavo artículo, el polemista había arriado prudentemente velas y retrocedía a una segunda línea de defensa: las ofensas a la religión y la moralidad no podían ser nunca artísticas, cosa tan evidentemente falsa (allí donde las intenciones del escritor son sinceras, y la religión y la moralidad en cuestión son tan convencionales como las de la España del siglo XIX) que no requiere ningún comentario. El marido de la Pardo Bazán fue uno de los que se escandalizaron más y el matrimonio se deshizo, separándose los esposos amistosamente, a partir de lo cual la escritora pudo seguir libremente sus intereses literarios e intelectuales sin ningún obstáculo. Consistieron éstos, luego, no solamente en polémicas literarias, sino en campañas de periodismo político y en una lucha vehemente, pero sin éxito, en favor de la emancipación intelectual y social de la mujer.

12. Las novelas principales

La siguiente novela de la Pardo Bazán, *La tribuna* (1883), ocupa un lugar modesto pero significativo en la historia de la literatura española como primer reflejo literario de la auténtica vida de la clase trabajadora urbana. Tiene razón Germán

Gullón al afirmar que en esta novela sin embargo «se encuentran todos los elementos necesarios para componer una obra social, pero [a la autora le] faltó decisión o aptitudes para lograr que las diferencias sociales de los personajes determinasen la trama». Situada en una Coruña ligeramente disfrazada, *La tribuna* fue el resultado de dos meses de observación intensiva por parte de la Pardo Bazán, bloc de notas en mano, en una fábrica de tabaco. Ésta es una obra que ejemplifica, mucho más que las posteriores, su concepción personal del naturalismo, que, en este caso, implica una observación detallada y atenta de la vida proletaria, con una pequeña proporción de crítica social implícita, pero sin determinismo o pesimismo inoportunos. Historia de una muchacha obrera vagamente revolucionaria, seducida y abandonada por un joven oficial, la novela se centra en los levantamientos que siguieron a la revolución de 1868, en los cuales la Pardo Bazán percibió correctamente «una vieja España impotente para triunfar, una nueva España incapaz de aprovechar el triunfo». (Ella misma, que primero había sido carlista, se unió al partido de Cánovas.) *La tribuna* pinta también, con bastante paternalismo, la mentalidad de la gente trabajadora que, según el propio convencimiento de la Pardo Bazán, «a Dios gracias, se diferencian bastante de los que pintan los Goncourt y Zola». La novela fue atacada por Luis Alfonso, el crítico «idealista» más importante, como atea, nauseabunda y llena de expresiones bajas. Posiblemente intimidada, la Pardo Bazán publicó en 1885 *El cisne de Villamorta*, que fue su primer gran éxito popular, quizá por su argumento y su marco más convencional. Desde nuestro punto de vista, más hubiera valido que la autora hubiera estudiado la principal figura femenina, una sencilla maestra de mediana edad, en vez del mentecato poeta que es el héroe.

En 1886 y 1887 aparecieron, sucesivamente, las dos novelas más importantes de la Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa* y su continuación *La madre naturaleza*. La primera, considerada como su obra maestra, se puede juzgar mejor comparándola con *El sabor de la tierruca*, de Pereda, escrita unos cinco años

antes: Pereda, lamentando la desaparición de las ideas sociales paternalistas de la clase terrateniente provinciana de la que él había salido, había pintado un cuadro de armonía entre terratenientes ilustrados y campesinos satisfechos; por su lado, la Pardo Bazán cuenta la torva historia de una oligarquía que ha perdido su papel social y retiene solamente sus características negativas —ociosidad, violencia e irresponsabilidad en el marqués de Ulloa, una patética nobleza andrajosa en sus vecinos—. Usurpando el poder y la influencia del marqués, Primitivo, su administrador, explota el patrimonio y, junto con un grupo de curas de pueblo, ignorantes y codiciosos, domina como cacique la vida política del área. Su hija, Sabel, es la amante del marqués, y la existencia semianimal de su hijo Perucho completa el cuadro de decadencia y degradación que pinta la Pardo Bazán. La frase clave, desarrollada en el resto del libro, la dice el tío del marqués en el capítulo II: «La aldea, cuando se cría uno en ella y no sale de ella jamás, envilece, empobrece y embrutece». El joven sacerdote, don Julián, y la mujer del marqués, Nucha, son las víctimas de este mundo, cuya brutalidad destruye toda su dulzura y delicadeza. Si *La tribuna* contiene en hipótesis el marco más naturalista de la Pardo Bazán para una novela, *Los pazos de Ulloa*, en su pesimismo desconsolado, se acerca mucho más al verdadero naturalismo. No hay que pasar por alto el hecho de que al final Manolita aparece vestida casi de harapos, mientras que Perucho «vestía ropa de buen paño, de hechura como entre aldeano y señorito». La naturaleza y el instinto han triunfado. Y en ésta, más que en ninguna otra de sus obras, muestra su dominio de la técnica dramática en la novela. Partiendo de una escena inicial muy efectiva, la exposición (capítulos I a VI) se desarrolla a través de una serie de incidentes reveladores hasta el descubrimiento, por parte de don Julián, de la posición de Sabel. Después de eso, la novela es simétrica alrededor de su centro de equilibrio en los capítulos XVI y XVII. Un movimiento ascendente, esperanzador, culmina en el nacimiento de la hija de Nucha, Manolita; luego, la narración se deja caer hacia el triunfo de la ignominia y el

barbarismo al final, subrayado por el epílogo después de un intervalo de diez años.

En la obra siguiente varía la intención. *Los pazos de Ulloa* es, fundamentalmente, el estudio de un proceso *social*, como es la desintegración de la clase dominante; *La madre naturaleza* es el estudio de un proceso *natural*, a pesar de que sea un proceso condenado por la sociedad: el descubrimiento del amor de Perucho y su hermanastra Manolita. El idilio de los dos jóvenes está descrito sobre un fondo natural lozano, vital, incluso sensual, en cuya viva descripción la autora alcanzó su cima como paisajista. Pero el simbolismo del episodio central del libro (tomado del Génesis por medio de *La faute de l'abbé Mouret*, de Zola) revela la fría impasibilidad que la naturaleza esconde detrás de su invitación a seguir el instinto sexual. Perucho y Manolita consuman su amor en una total inocencia «natural», bajo un simbólico «árbol de la ciencia», para encontrarse luego arrojados de un Edén impasible ante su tragedia humana. Pero si la naturaleza, inocente o irónicamente, es culpable de su situación, la sociedad comparte el crimen, relegando a Manolita a expiar su «falta» en un convento y a Perucho a la desesperación. La ambigüedad de la novela se pone de manifiesto en la discusión entre Gabriel de la Lange, hombre de ideas liberales, y el sacerdote don Julián. Para aquél, la culpa del acto de incesto la tiene la naturaleza, es decir, el determinismo. Para éste, se trata de un pecado equiparable a la caída de Adán y Eva. Resulta evidente en el contraste entre la descripción del incidente y la discusión que lo sigue, la vacilación ideológica de la autora. Hasta en la decisión de Manuela de entrar en el convento hay un elemento de expiación, pero también de cuasi-necesidad. Tal ambigüedad tiende a desaparecer en las novelas sucesivas.

Los años ochenta, década central de la producción novelesca de la Pardo Bazán, terminan con dos novelas cortas e intensas: *Insolación* y *Morriña* (1889). En éstas, aunque el tema sigue siendo la conducta sexual humana, la escena se sitúa por primera vez en Madrid. Pero, a pesar de que Galdós intentó introducir a doña Emilia en la vida de la clase obrera (lo cual

dio frutos en algunas narraciones cortas), el marco de ambas novelas es discretamente burgués. Quizá fue por esta razón especialmente que *Insolación* fue recibida con las habituales fuertes acusaciones de pornografía. La primera parte, en la cual una joven viuda rica, Asís de Taboada, acepta indiscretamente la invitación de un vividor para la feria de san Isidro, es un *tour de force* de rápida descripción dramática y se encuentra entre lo mejor de la obra de la Pardo Bazán. Aquí, dos mundos sociales, el del pueblo y el de la clase media alta, se encuentran y se funden cuando Asís, bajo la influencia del sol, el alcohol y la atmósfera festiva, se compromete gravemente. Desgraciadamente, la Pardo Bazán impide que el incidente tenga consecuencias y, después de un breve intervalo de tensión e intriga amorosa, encamina la novela, de un modo nada convincente, a terminar con un decoroso final moral. *Morriña* trata de la desigual lucha de una sirvienta gallega (llamada simbólicamente Esclavitud) contra las circunstancias de su nacimiento —es hija de un sacerdote— y contra las convenciones sociales —está enamorada del hijo de su señor—. La novela termina con un suicidio que, como señala R. E. Osborne,[9] no es, de ningún modo, único en la obra de la Pardo Bazán.

Cuando llegaron los años noventa, sus perspectivas e ideas empezaron a sufrir un cambio, y su desafiante feminismo y su intelectualismo militante se vieron reforzados por la creciente intuición de lo inminente de la catástrofe de 1898. Desde 1891 a 1893 publicó por su cuenta una revista mensual, *Nuevo Teatro Crítico*, en la que aparecían a la vez escritos creativos, crítica literaria y ensayos sobre los mayores tópicos intelectuales de la época. Entonces, después de haberse erigido como una gran novelista, apareció como la escritora de cuentos más prolífica y probablemente la más importante de su tiempo: entre 1892 y su muerte publicó más de quinientos, en una sorprendente variedad de estilos que van desde lo más audazmente naturalista de su producción, pasando por el humor, el senti-

9. *Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras*, México, 1964, pág. 78.

miento y un costumbrismo más o menos evidente, al simbólico regeneracionismo de «El palacio frío», «La armadura» y «El mandil de cuero». Tanto los cuentos como el *Nuevo Teatro Crítico* no merecen el actual desvío de la crítica; la «Despedida», en particular, añadido al último número de la revista, es un importante y casi ignorado documento del período inmediatamente anterior a 1898.

13. La última fase

En la última fase de la obra novelesca de la Pardo Bazán —que incluye *Una cristiana* y su continuación *La prueba* (1890), *La piedra angular* (1891), *Doña Milagros* (1894), *Memorias de un solterón* (1896), *La quimera* (1905) y *La sirena negra* (1908)— advertimos que sus conscientes intenciones ideológicas predominan sobre su capacidad creadora. Al mismo tiempo, quizá bajo la influencia, entre otras, de la novela rusa (de la que fue la primera propagandista en España), sus convicciones religiosas empezaron a imponerse en sus novelas. Las dos obras sobresalientes de este período son *La quimera* y *La sirena negra*, ambas de un interés excepcional para el historiador de la literatura por tener elementos en común con la novela de la generación del 98 y por ilustrar los intentos de una escritora perteneciente a una generación más vieja de adaptarse a la sensibilidad que surge en el grupo más joven. De este modo, *La quimera* llamó la atención de Unamuno por su estudio de un artista en busca de la inmortalidad. Gaspar de Montenegro, protagonista de *La sirena negra*, y en quien la Pardo Bazán desarrolla rasgos anunciados por el Gabriel de la Lange de *La madre naturaleza*, revela un temperamento superficialmente parecido a los del Fernando Ossorio de Baroja o el Antonio Azorín de Azorín. Pero la Pardo Bazán, como Galdós, tenía una serenidad y una seguridad vital basadas, en su caso, en la fe religiosa, que estaba a prueba de la *angst* del 98.

Capítulo 10

LA NOVELA EN LA GENERACIÓN DEL 98

A veces se ha sugerido que la suerte del realismo estuvo estrechamente conectada con la de la clase media y el liberalismo. A fines del siglo XIX, cuando la hegemonía de la burguesía y de las ideas liberales se vieron amenazadas por la fuerza del proletariado y de sus ideologías extremas (socialismo, comunismo, anarquismo), el realismo entró en crisis. Apareció entonces una nueva forma de realismo, el realismo socialista, que es la expresión literaria de la clase obrera organizada. La teoría es plausible y encaja con alguno de los hechos, incluso en España, donde la clase media nunca arrancó de las manos de una minoría oligárquica el control de la decisión política y donde la amenaza del proletariado no apareció hasta más tarde. Indudablemente, con la generación del 98, el realismo novelesco sufrió una crisis; pero el verdadero origen de esta crisis es demasiado profundo para explicarlo por completo a base de consideraciones sociológicas.

Con la generación del 98 [1] alcanzamos el clímax de un proceso de retirada forzosa frente a la confianza vital basada en un concepto inteligible y teleológico de la existencia garantizado por la razón y la providencia divina. Esta retirada, iniciada por los románticos, continúa hasta bien entrado el siglo XX. Algunos aspectos de la novela de principios de este siglo representan claramente la culminación del proceso iniciado en el XIX, y en este contexto deben considerarse. La

1. Tiene que decirse que la existencia de una «generación de 1898» como grupo coherente ha sido negada por algunos, incluyendo Baroja. Pero véase mi libro *La Generación del 98*, Madrid, 1981[3].

unidad de una generación no está determinada por factores accidentales, como nacimiento, liderazgo y media docena más de influencias que los críticos han tratado de aislar, sino por una *identidad de sensibilidad* que nace de una perspectiva común sobre la vida. La perspectiva de la generación está dominada por la aceptación colectiva de la incapacidad de la razón para dar sentido a la existencia humana. Junto con esta aceptación se halla una creciente y desesperada búsqueda de *ideas madres*, ideales y creencias, con las que resolver el triple problema de la verdad, el deber y la finalidad al que están enfrentados. El problema de la regeneración nacional, que ganó en urgencia con el desastre de 1898, replanteó esa dificultad, ya que uno de los principales legados de los hombres de 1868 (especialmente Galdós y Clarín) a esta generación, fue la idea de que la regeneración espiritual e ideológica del individuo era la clave para la regeneración nacional.

La novela de la generación del 98 es la respuesta, en términos literarios, a este imperativo dual: explorar y, a ser posible, solucionar la crisis de ideales y creencias a nivel individual, sin perder de vista el problema nacional. La típica novela de la generación es aquella en que un personaje central concebido ideológicamente, al reflejar las preocupaciones señaladas, se enfrenta a unas situaciones de prueba y a interlocutores cuidadosamente seleccionados, ideados para explorar y, a ser posible, solucionar sus dificultades. De hecho el esfuerzo no logra más éxito que un diagnóstico, en general bastante convincente, de la enfermedad individual y nacional, pero sin encontrar ninguna terapéutica adecuada.

El tipo de literatura que surgió fue necesariamente distinta a la de la antigua tradición realista. Representaba una variante del *bildungsroman*, a mitad de camino entre la novela de ideas y la novela sicológica. Entre las características principales podemos mencionar: el abandono del despliegue equilibrado de personajes en favor de la preponderancia de una sola figura central; la falta de interés por lo argumental en el relato y la sustitución de los incidentes por conversaciones y

discusiones; el papel secundario que se asigna al interés amoroso, que nunca significa una solución emocional para el problema del héroe, y la renovación consciente del estilo narrativo.

1. Ganivet

El primer novelista importante que investigó las posibilidades de la nueva fórmula fue Ángel Ganivet (1865-1898), en sus novelas *La conquista del reino de Maya* (1897) y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898). Las dos obras poseen un valor muy desigual y la segunda quedó inacabada. Sin embargo su importancia, en especial en el caso de *Los trabajos*, es extraordinaria no sólo intrínsecamente sino también porque ellas nos ponen en contacto, por vez primera, con el héroe novelesco del 98.

La conquista del reino de Maya es una sátira político-moral donde Ganivet hace que Pío Cid aparezca ante los mayas, tribu de salvajes africana, a manera de legislador-profeta. Una vez en el poder, trata de introducir modificaciones en la vida de la tribu destinadas a conducir a los Mayas hacia el camino de la civilización. Componiendo la narración de esta forma Ganivet consigue un triple objetivo. Primero, sus ataques van contra el colonialismo y la intención ingenua de los europeos de «meter por fuerza la felicidad en los países de África». El comportamiento bárbaro de Pío Cid, que empieza su actuación con un asesinato y acaba llevando a cabo un sacrificio humano, caricaturiza toda fe en la superioridad del blanco. El segundo objetivo de Ganivet es ridiculizar la generalizada creencia de la perfectabilidad social y el progreso económico ilimitado. Como Unamuno, Ganivet cuestiona el valor de las mejoras puramente materiales porque no aportan respuesta a las preguntas fundamentales sobre el destino del hombre. Aun así, cabe preguntarse ¿cuál era el sitio en la ideología de Ganivet de la «Andalucía trágica» de pobreza degradante, explotación, enfermedad e ignorancia que Azorín denunció en 1905 y que Ganivet, como

granadino, no podía ignorar? En tercer lugar, advertimos que aún antes de la llegada de Pío Cid los mayas ya tenían ciertas instituciones modernas: un ejército, partidos políticos, un tribunal, un sistema de enseñanza, etc. Todo eso tiene la finalidad de proporcionarle a Ganivet la oportunidad de criticar indirectamente semejantes instituciones en España, y en particular, la monarquía, los políticos y el ejército. El resto de la novela trata de «reformas» positivistas: la introducción del dinero, la pólvora, la esclavitud y otras mejoras. Como en la *Animal Farm*, de Orwell, el acento se coloca sobre los resultados del cambio sin progreso, sobre el egoísmo, la apatía, la insensatez de la gente y en el cínico oportunismo de los gobernantes.

Pío Cid sale de sus empeños de modo poco satisfactorio. Está claro que en aquel momento Ganivet no tenía una idea demasiado clara sobre el carácter de su héroe. A veces aparece como un cínico, otras como un idealista y otras como un intelectual melancólico. En el fondo de su personalidad podemos encontrar «sentimientos de benevolencia mezclados, bien es cierto, con no pequeña dosis de amargo pesimismo». Esta evidente dualidad aparece a causa del conflicto que mantenía Ganivet entre su voluntad de creer en la fuerza regeneradora de las ideas (de las que Pío Cid es una especie de amarga parodia) y su convencimiento de que la naturaleza humana no es capaz de ponerlas en práctica. De este modo el contenido doctrinal del libro es negativo y el carácter de Pío Cid queda sin desarrollar. En la continuación, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, el terreno es más firme. Aquí, Pío Cid se nos presenta como un reformador individual, esforzándose por lo que él llama significativamente «el renacimiento espiritual de España», haciendo sentir el magnetismo de su personalidad sobre individuos seleccionados de distintos niveles sociales, que representan de una forma semisimbólica aspectos del problema español. Así a Purilla, la sirvienta, se le enseña a leer y llega a ser una monja del hospital; Del Valle encuentra su lugar en la sociedad y puede casarse; Gandarias alcanza una concepción más auténtica de la poesía; se convence al maestro rural Ciruela

para que siga en su puesto; incluso la aristocracia, personificada por la duquesa y su hijo, experimenta la influencia de Pío Cid. Pío Cid predica a todos ellos su doctrina de amor, trabajo y conducta moral. En cambio todos los medios que miran a una distribución más equitativa de la riqueza nacional por parte de la colectividad (pensiones, reformas tributarias, etc.) quedan descartados como «componendas inútiles».

De la principal sección ideológica de la obra recogemos la conversación en la Fuente del Avellano, donde se dice que el progreso es producido exclusivamente por una minoría elitista de dirigentes intelectuales, dotados de energía espiritual y de un cúmulo de *ideas madres* (sin definir). Esta minoría, a la que implícitamente corresponde Pío Cid, está considerada como la que guía al país (en particular su laboriosa clase media que es el público al que Ganivet se dirige) hacia la regeneración, a través de «un nuevo concepto de la vida». De una declaración de Ganivet escrita antes de su suicidio y publicada en el número homenaje de *La Revista de Occidente* (III, 33, 1965) se aprende que este nuevo concepto se basa en la idea de la *psicofanía*, es decir, la convicción de Ganivet que la ley fundamental del universo es «la manifestación gradual del espíritu». Mediante este proceso evolutivo el hombre se convertirá en un nuevo tipo de ser más intelectual y con mayores dotes espirituales. Éste es, en última instancia, el proceso a que Pío Cid cree contribuir. La «visión blanca» que éste entrevé en cierta ocasión parece simbolizar la realización del proceso mismo. La herencia de la ideología elitista de Ganivet se puede ver en la obra de J. E. Rodó, el influyente pensador latinoamericano, y en la siniestra invención de «los mejores» de Ortega.

Podemos ver lo frágil que era la confianza interior de Ganivet en la minoría dirigente, la autoayuda espiritual y las *idées-forces*, si examinamos a Pío Cid. Dos características de su compleja personalidad son dignas de mención. Una de ellas es el hecho curioso de que la vida privada de Pío Cid es claramente inconsecuente con sus doctrinas. Mientras aconseja a otros que trabajen, él no tiene ninguna actividad regular; mientras arregla

los casamientos de Del Valle y Rosarico, él se niega a casarse con su amante Martina; mientras proclama la necesidad de regenerar España, rechaza la actividad política y la integración social. En íntima relación con lo expuesto hay otra característica importante: el escepticismo pesimista que se halla en la base de todas las acciones filantrópicas y los slogans idealistas de Pío Cid. No sólo se nos presenta como «un hombre inteligente pero desilusionado e incapaz de hacer nada», sino que en el diálogo de vital importancia con Consuelo en el tercer trabajo, Ganivet subraya en un párrafo clave la dualidad de su héroe:

> Debe [usted] tener en su alma un vacío inmenso que asusta [...] me parece ver en usted el hombre de menos fe que existe en el mundo [...] Quizá la pena que usted tiene por vivir sin creencias le inspire ese deseo de fortificarlas en los demás.

La respuesta de Pío Cid a este ataque incisivo y exacto es un tejido de sofismas.

Esta dualidad en Pío Cid nos revela la extrema ambivalencia de perspectiva de Ganivet respecto a las optimistas posibilidades de la vida en general y a la regeneración de España en particular. Señala también otra diferencia significativa entre la novela del 98 y la de la generación anterior: frente a la típica novela anterior a 1898 que se ocupa por lo general del conflicto entre dos o más personajes (Pepe Rey - Doña Perfecta) o entre personas y fuerzas externas (Ana Ozores - Vetusta), la típica novela de la generación de 1898 en cambio es esencialmente el relato del conflicto de un personaje consigo mismo y con su visión profunda de las cosas.

Técnicamente *Los trabajos de Pío Cid* es un ejemplo del método narrativo del 98. Los seis trabajos constituyen una historia biográfica lineal sin ninguna economía de incidentes o personajes y sin desarrollo orgánico o acción dramática. En realidad, toda la obra está centrada en la personalidad de Pío Cid (al que todos los otros personajes están subordinados) y en su

ideología. El interés amoroso tiene escasa importancia y la acción dramática (al no haber conflictos entre personajes) es secundaria. En vez de esto, la novela va progresando de conversación en conversación y el diálogo ocupa un sesenta por ciento del texto.

El defecto básico de la novela es la disociación en el mismo Pío Cid, el dirigente desmoralizado, entre su ideal colectivo y su tendencia a desviarse hacia paradojas y contradicciones al verse frente a frente con los hechos. Podemos suponer que Ganivet no logró completar su obra debido tanto a su incapacidad de resolver este problema en términos literarios, como al inicio de la fase más aguda de su enfermedad y a su subsiguiente suicidio.

En el prefacio de *La nave de los locos*, un documento clave para su propia obra y para la novela del 98, Baroja escribió:

> Toda la gran literatura moderna está hecha a base de perturbaciones mentales. Esto ya lo veía Galdós, pero no basta verlo para ir por ahí y acertar; se necesita tener una fuerza espiritual que él no tenía y probablemente se necesita también ser un perturbado; él era un hombre normal, casi demasiado normal.

La distinción es interesante por dos razones. Primera, da una pista para la característica central del héroe novelesco del 98; segunda, revela el cambio de sensibilidad entre la generación de Galdós y la de Baroja. Es notable que Baroja no atribuya la incapacidad de Galdós para seguir la línea de desarrollo de la que él era consciente a la edad o al prejuicio sino a la *normalidad*. La implicación es obvia: la novela del 98 profundiza en estados espirituales «anormales» distintos a los de Maxi Rubín o Nazarín, y, además, los creadores de los héroes novelescos del 98 se identifican con estas figuras a un nivel «anormal».

La pertinencia de los comentarios de Baroja se encuentra ya ilustrada en *Los trabajos de Pío Cid*, la primera novela importante del 98. Pío Cid no es más que un perturbado y su estado espiritual refleja directamente el de Ganivet, quien ha

escrito su novela con deliberada falta de objetividad. Precisamente se puede decir lo mismo de la que debería ser considerada como la segunda gran novela de la generación, a pesar de que apareció en el mismo año que *Camino de perfección* de Baroja y *Amor y pedagogía* de Unamuno: *La voluntad* (1902) de José Martínez Ruiz «Azorín» (1873-1967).

2. Azorín

Como han demostrado las investigaciones de Inman Fox,[2] Azorín empezó su carrera como un escritor socialmente comprometido con el anarquismo, al igual que Unamuno, e incluso fue expulsado de su trabajo en *El Imparcial* por sus terribles denuncias del hambre y la opresión en Andalucía. Pero con el cambio de siglo empezó a desilusionarle su compromiso con la izquierda. *Diario de un enfermo* (1901) marca la aparición de una época de crisis que luego es analizada en tres novelas autobiográficas: *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Estas novelas constituyen la primera y principal fase de su obra como novelista.

Antonio Azorín, el héroe de la trilogía, y la figura de la cual Azorín tomó su seudónimo, es el primer héroe del 98 que se halla enteramente desarrollado. Al igual que Pío Cid, es un neurótico, un hombre de «hondas y transcendentales cavilaciones». Pero existe una diferencia muy marcada: «Azorín no cree en nada». A Pío Cid se le puede ver a veces balanceándose al borde del abismo en el que Azorín ya ha caído y ésta es la característica del verdadero héroe del 98: no tiene ninguna creencia positiva; su inteligencia es puramente corrosiva. En *La voluntad* Azorín se lamenta:

> La inteligencia es el mal, comprender es entristecerse. Observar es sentirse vivir. Y sentirse vivir es la muerte, es

2. «José Martínez Ruiz, sobre el anarquismo del futuro Azorín», *RO*, 35, 1966.

> sentir la inexorable marcha de todo nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la nada.

Claro está que esto es Schopenhauer puro y la observación sirve para apoyar la idea, que veremos también confirmada respecto a Baroja, no sólo que la generación del 1898 leía más filosofía que cualquier generación literaria en España antes o después de ella —hecho de gran importancia—, sino que la principal influencia era de un pesimismo sistemático.

El intenso autoanálisis intelectual de Antonio, típico del 98, tiene como consecuencia la angustia, basada en el reconocimiento de que «no hay nada estable, ni cierto ni inconmovible» y que la vida humana no es más que parte de «la dolorosa, inútil y estúpida evolución de los mundos hacia la nada». Azorín (el autor) personifica en los clérigos Lasalde y Puche, así como también en la mística novia de Antonio, Justina, su reconocimietno de que sólo la fe puede proporcionar una solución al problema aquí planteado; pero, desgraciadamente, Antonio y su viejo amigo Yuste han perdido la fe. En el Abuelo, el viejo campesino, nos encontramos con la serena ignorancia del problema, cosa que Azorín, al igual que Baroja, en parte envidiaba y en parte despreciaba. En el capítulo 14 de la primera parte, importante excursión a través de tópicos literarios, la sublimación del problema a través del arte —rasgo principal del modernismo— queda claramente descartada. Más tarde Antonio juega con la acción, solución que fascinaría a Baroja, pero también la rechaza, y al final de la novela nos lo encontramos en un estado de total decaimiento moral, vegetando en Yecla y, lo que es peor, casado con una harpía. Se encuentra sumergido en esta abulia, descubierta originalmente por Ganivet y que debemos señalar que no es sólo una falta de voluntad, sino que es la debilitación natural de la voluntad si ésta carece de las convicciones vitales (religiosas, nacionalistas, humanitarias u otras) que son las que estimulan su actividad y le dan una orientación teleológica. Hasta qué punto le falta a Antonio Azorín en *La voluntad* toda ideología positiva lo podemos com-

prender de sus reflexiones y conversaciones acerca de los tres problemas capitales que preocupaban a los noventayochistas: verdad, deber y finalidad. En cuanto a la finalidad Antonio Azorín aprende de Yuste que «todo ha de acabarse disolviéndose en la nada». Entonces ¿para qué hacer nada? Ni la acción ni el esfuerzo moral tienen sentido. Finalmente Antonio Azorín y Yuste coinciden en la conclusión de que no se puede resolver el problema del conocimiento. Sufren de lo que Pérez de Ayala llamará más tarde «la enfermedad de lo incognoscible».

Una vez más encontramos que la novela apenas tiene trama (véase lo que Azorín dice en la novela: «Ante todo, no debe haber fábula»). Está dominada por el personaje central de cuya evolución la novela toma forma y ritmo; en la primera parte, por otro lado, hallamos otro ejemplo de «novela-discusión» atiborrada de diálogo. La cuestión crítica que se impone respecto a la técnica de Azorín en *La voluntad* concierne la posibilidad de entrever detrás de los «fragmentos» y «sensaciones separadas» de que parece hecha la novela, un método de composición. Beser, Martínez Cachero y Fiddian entre otros, ya han demostrado convincentemente que, a partir del prólogo mismo, existe una coherente serie de paralelismos simbólicos en el texto. Tales paralelismos expresan la visión cíclica del tiempo que asoma en varios escritos de Azorín y sobre todo en otra novela memorable suya *Doña Inés* (1925). Notamos también el final «abierto» de *La voluntad* que contrasta con el sistema estructural cerrado, completo, típico de la novela anterior.

En las dos restantes partes de la trilogía, Azorín abandona todo intento de presentar una línea narrativa, ya sea en forma de una serie de episodios o como descripción de una personalidad que evoluciona. *Antonio Azorín* y *Las confesiones...* no son más que una sucesión de estampas descriptivas basadas en los recuerdos que Azorín tenía de su infancia y adolescencia, de sus amigos y profesores, de sus excursiones por España y de sus impresiones. Deben su amenidad y gracia a la simplicidad e inmediatez, conseguidas casi exclusivamente a través de un estilo magistral y cierto tono de melancolía y de delicada ternura que tiene un curioso atractivo.

El estado de ánimo plasmado en *La voluntad*, de Azorín, no debe ser interpretado simplemente como el de un individuo. Describiendo su héroe casi como a un símbolo, el autor dice de él: «Su caso es el de toda la juventud española». Esta opinión es exagerada; pero sirve para hacernos recordar que los escritores del 98 estaban interpretando conscientemente en términos novelescos lo que Pérez de Ayala llamaría a su vez «la crisis de la conciencia española».

3. Baroja

Nadie fue más consciente de esto que el íntimo amigo de Azorín, el Olaiz de *La voluntad*, Pío Baroja y Nessi (1872-1956). Toda su obra se publicó en el siglo XX,[3] pero por su identificación con la perspectiva de la generación del 98 precisa ser incluido en este contexto. Vasco como Unamuno y Maeztu, Baroja nació en San Sebastián, estudió medicina en Madrid y Valencia, pero dejó la profesión de médico después de un breve período de práctica cerca de su ciudad natal. Nunca se casó y parece que nunca tuvo ninguna relación amorosa significativa, hecho que posiblemente limitó el alcance de su experiencia humana. Durante la mayor parte de su vida vivió con su familia en Madrid o en su propiedad de Itzea (Vera de Bidasoa), convirtiéndose gradualmente en una especie de recluso voluntario en su madurez.

La teoría de la novela de Baroja puede reconstruirse fácilmente a partir de sus muchos escritos sobre el tema. Éstos comprenden el prólogo a sus *Páginas escogidas*; sus ensayos «Sobre la técnica de la novela» y «Sobre la manera de escribir novelas»; algunos capítulos de *La caverna del humorismo*, y sobre todo el prólogo a *La nave de los locos*. La característica principal de su actitud es su hostilidad hacia la técnica formal

3. Véase G. G. Brown, *Historia de la literatura española, 6: El siglo XX*, cap. 1.

consciente. Baroja creía que saber escribir novelas era una habilidad natural, que no podía desarrollarse o aprenderse allí donde no existiera previamente: «lo único que sabemos es que para hacer novelas se necesita ser novelista, y aun esto no basta». Con tales presupuestos se puede usar cualquier tipo de material o de método narrativo: «la novela es un saco en que cabe todo». Él afirmaba que sus propias novelas habían sido escritas sin una planificación consciente (a pesar de que muy a menudo revelan un sentido instintivo de la forma) y que esencialmente estaban basadas en la «observación de la vida». Este último comentario revela la otra característica principal de la actitud de Baroja: su desconfianza hacia la imaginación creadora. Así pues, los dos elementos básicos de sus obras son: su propia experiencia, especialmente aquella que adquirió en su adolescencia y juventud cuando cristalizó su perspectiva, y lo que él llama reportaje —observación directa de la realidad—. Para él el arte significaba la representación de la realidad desde una perspectiva que había adquirido a través de un contacto previo con ella durante sus años de formación.

Esta perspectiva era amargamente pesimista y escéptica. La característica principal de la personalidad de Baroja es su incapacidad de aceptar el confortable modelo de ideas y creencias en los que la masa de gente basaba, sin ningún espíritu crítico, sus vidas. Él y los personajes centrales de sus novelas están dominados por un análisis intelectual demoledor que erosiona su confianza vital. Así pues, en la típica novela barojiana el héroe o heroína experimenta, como resultado de las experiencias y conversaciones que se describen en la novela, un desarrollo de conciencia, cuyo final es la adquisición de una visión más profunda y casi siempre negativa. En las novelas de Baroja, aparte del pequeño grupo de figuras que se encuentran cerca del personaje central y que actúan principalmente como compañeros de conversación, la masa del resto de los personajes representan el cuerpo general de la humanidad, mayoritariamente egoístas, superficiales y conformistas, pero sobre todo apegados inconscientemente a algún tipo de mentira vital.

Sus estudios de medicina le proporcionaron a Baroja un modelo biológico de la sociedad basado en la lucha para sobrevivir y la adaptación al medio ambiente. Pero sería equivocado pensar que tuvo fe en la ciencia. Si en *El árbol de la ciencia* Andrés Hurtado afirma categóricamente: «La ciencia es la única construcción fuerte de la humanidad», en su artículo «Los productos de la cultura» escribe: «En esta progresión avanzará siempre la ciencia, siempre sin resolver los problemas que más le interesan al hombre». Tales problemas, sobre todo los conectados con la ética, el determinismo y la finalidad de la existencia humana, son esencialmente filosóficos. Por eso, como es general en la generación del 1898, una de las principales influencias que afectaron la formación de la perspectiva de Baroja fue la filosófica. Sobresalen tres figuras: ante todo Schopenhauer al que Baroja leyó regularmente durante toda su vida y en cuya obra encontró la confirmación de su propio pesimismo, de su creciente tendencia, después de 1912, al escepticismo vital. El que sigue en importancia es Kant, en quien Baroja vio más que nada al pensador destructivo, a la fuerza que socavó la confianza en el racionalismo y en el poder del espíritu para entender la realidad última. Pero el imperativo categórico de Kant también le sedujo, en cuanto está relacionado con el único principio que Baroja nunca cuestionó seriamente y que ennoblece gran parte de su obra: el principio ético. Finalmente, durante la primera década de este siglo, Baroja encuentra en Nietzsche una fuente temporal de afirmación positiva y de soporte intelectual para la fase principal de su obra literaria, que va desde *Camino de perfección* (1902) hasta *César o nada* (1910).

De hecho, hay tres fases en la evolución de Baroja. La primera o la «vitalista» que acabamos de mencionar, es aquella en que Baroja explora la posibilidad de buscar una finalidad en la existencia, no en la vida futura (en la que nunca creyó), sino en la misma vida, en vivirla como el absoluto último, y en la acción como su manifestación real. La segunda fase es la de *Memorias de un hombre de acción*, una larga serie de novelas históricas que tratan básicamente del espía y aventurero del

siglo XIX, Aviraneta, un pariente lejano del mismo Baroja. Dos terceras partes de esta serie fueron escritas en el intervalo entre *El mundo es ansí* (1912) y *La sensualidad pervertida* (1920), en el cual Baroja no escribió ninguna novela de localización moderna. La última fase, la de la búsqueda de la ataraxia, serenidad a través de la autolimitación, abarca desde *La sensualidad pervertida* hasta el final de la producción de Baroja.

El primer libro publicado de Baroja, *Vidas sombrías* (1900), marca el principio de la novela corta en España en el siglo XX. A través de piezas características, como «Nihil» y «El amo de la jaula», se deja ver su ya profundo desengaño de la vida, y el desarrollo de este sentimiento se puede ir siguiendo en *El árbol de la ciencia* (1911), en *Juventud, egolatría* (1917) y *La formación psicológica de un escritor* (1936), todas ellas autobiográficas. Los efectos de sus experiencias y reflexiones como estudiante de medicina y doctor, sus lecturas, sus frustraciones sociales y sexuales y, posiblemente, las características de su educación, se combinaron con su temperamento depresivo para producir un estado de ánimo muy parecido al que describe Azorín en *La voluntad*. Buscó ansiosamente algo en que creer, algo que diese sentido a la vida, pero fue en vano. Escribió: «De joven y sin cultura no iba a formarme un concepto, una significación y un fin de la vida cuando flotaba y flota en el ambiente la sospecha de si la vida no tendrá significación ni objeto».

Sin embargo Bretz, en el primer libro que estudia sistemáticamente la evolución de Baroja como novelista, demuestra que al lado de su arraigado pesimismo existe un «vitalismo indomable» que si bien queda sumergido en la fase más nihilista de Baroja (1905-1907 aproximadamente) reaparece después. Así se crea una doble tensión en su obra madura; primero entre su escepticismo pesimista y su íntima necesidad de creer en el valor de la vida y en la importancia suprema del imperativo ético; segundo, entre la aspiración al amor, a la plenitud sexual y las restricciones sociales. De aquí el desarrollo zigzagueante de su pensamiento. Por otra parte el libro de Bretz da

cima a una serie de estudios fragmentarios que investigan la técnica narrativa de Baroja con el objeto de superar el concepto que se tiene de él como escritor desaliñado. Como Azorín, Baroja descubre la novela «abierta» y la posibilidad de camuflar la trama bajo una apariencia de fragmentarismo. Pero no por eso la trama deja de ser a veces muy bien organizada:

> Insistimos de nuevo, escribe Bretz, en que la técnica de la novela abierta no implica descuido artístico. Baroja tiene unos propósitos bien concretos; el mundo caótico y multiforme de la trilogía no se produjo por casualidad, sino que es el resultado de una técnica y de unos recursos novelísticos bien pensados y empleados con maestría.

No siempre, en un escritor tan prolífico, se emplea esta técnica con pleno éxito. Pero las conclusiones de Bretz se imponen cada vez más frente a las de la crítica tradicional que ha tomado demasiado en serio la afirmación de Baroja de que escribía «a la buena de Dios».

Después de un comienzo fallido en *La casa de Aizgorri* (1900), Baroja publicó su primera verdadera novela, *Camino de perfección.* Fue escrita como una obra compañera de *La voluntad* después del viaje que Baroja y Azorín hicieron juntos a Toledo y que se evoca en ambas novelas. En ésta, Baroja adopta la técnica normal del 98, es decir, seguir el desarrollo de la personalidad en un personaje central dominante: Fernando Ossorio, el primer héroe literario importante de Baroja. El libro tiene dos partes principales divididas por un intermedio en Toledo. La primera parte describe el comienzo de la inquietud espiritual, vista en este momento como una crisis religiosa, acentuada por factores hereditarios y ambientales, que Baroja descartaría en su obra posterior. Después de un breve y fracasado intento de encontrar alivio a través de la actividad sexual, Fernando hace un viaje a pie por el centro de España, pero lo único que consigue es llegar a Toledo físicamente enfermo y sicológicamente deshecho. En Toledo, de repente, el

impulso ético vuelve a reafirmarse y, a partir de este momento, Fernando recobra gradualmente su equilibrio, vence la abulia y, echando a un lado a un poderoso rival, se casa. Hay otros tres puntos interesantes. Uno es la aparición del paisaje castellano con toda su austera belleza. Éste fue un auténtico descubrimiento de la generación del 98 (anteriormente, como vemos por ejemplo en *Pedro Sánchez*, de Pereda, el paisaje castellano se consideraba como sinónimo de fealdad y mugre). El segundo punto es la inserción de párrafos en la narración cuyo fin es expresar las críticas ferozmente destructivas de Baroja contra la vida, el modo de ver las cosas y el carácter nacional de España. El tercero es el enigmático final, que implica la reaparición, para atormentar al hijo de Fernando, de las influencias negativas que él mismo ha superado.

Desde ahora hasta *César o nada*, las novelas de Baroja presentan una galería de figuras unidas por su deseo de enfrentarse enérgicamente con la vida y de encontrar alegría y sentido en la lucha por la existencia. En 1936 Baroja escribía: «Yo creía de joven que el vivir, si no alegre, sería siempre digno de esfuerzo, si se hallaba animado por la acción y hasta por la violencia». Hablando en general, podemos decir que el criterio para distinguir entre este grupo de personajes es su acercamiento a la moralidad, que siempre fue el fundamento de la perspectiva de Baroja. Por un lado, Ramiro de Labraz (*El mayorazgo de Labraz*, 1903) y Quintín Roelas (*La feria de los discretos*, 1905) sacrifican la moralidad en el altar del éxito. Por otro lado se encuentran Juan Alcázar y Hastings, de la primera trilogía de Baroja, *La lucha por la vida* (1904); Yarza, de *Los últimos románticos* (1906) y su continuación; María Aracil (*La dama errante*, 1908, y *La ciudad de la niebla*, 1909), y al final César Moncada; todos los cuales, de distinta manera, tienden a ilustrar el gradual reconocimiento por parte de Baroja de que entregarse con toda el alma a la lucha por la vida implica concesiones morales, cosa que él no estaba preparado a defender. Aquí, la afirmación clave es la advertencia que Iturrioz hace a María Aracil, la heroína feminista de Ba-

roja que busca la emancipación: «¿Tú quieres ser libre? tienes que ser inmoral». César Moncada se acerca más a la resolución del conflicto entre el vitalismo y el comportamiento moral, ya que sus acciones (como las de Pío Cid) están orientadas a la regeneración social. Pero de repente, mientras la acción se encuentra en su apogeo, César es asesinado.

La derrota de César simboliza el fracaso del ideal de acción. Ya en 1917, Baroja escribía de manera categórica:

> Yo también he preconizado un remedio para el mal de vivir: la acción. Es un remedio viejo como el mundo, tan útil a veces como cualquier otro y tan inútil como todos los demás. Es decir, que no es un remedio.

Mientras tanto, en las historias de aventuras vascas, *Zalacaín el aventurero* (1909) —su *best seller*— y *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), seguida por *Memorias de un hombre de acción* (1913-1928), había transferido el ideal de acción a un ambiente del siglo XIX, donde en el período de las guerras carlistas y del comercio de esclavos, evocados con una indefinible nostalgia, aún podía ser literariamente convincente, aunque la nostalgia de lo heroico ya no fuera relevante para el dilema de los tiempos modernos.

El centro de interés de la obra de Baroja lo marcan su obra magistral, *El árbol de la ciencia*, y su novela más profundamente pesimista, *El mundo es ansí*. Junto con Pío Cid y Antonio Azorín, Andrés Hurtado, el héroe de *El árbol de la ciencia*, es el tercer héroe literario representativo de la generación de 1898. En su búsqueda de «una verdad espiritual y práctica al mismo tiempo», sus cambios de perspectiva oscilan entre efímeros momentos de ataraxia y una desesperación total. Mientras tanto, el espectáculo de la sociedad española, rural y mezquina, le lleva sólo a una indignación pasiva, ya que Baroja, a pesar de ser terriblemente crítico, no tenía ninguna solución que proponer. Aplastado por una serie de hechos des-

moralizadores que culminan con la muerte de su esposa, Hurtado se suicida.

Las novelas posteriores de Baroja exploran la posibilidad de conseguir la serenidad tratando de separarse de la vida social activa, cortando sus posibilidades y refugiándose en la autolimitación: ideal negativo y pasivo que buscó en su propia vida privada. Pero de nuevo aparece un obstáculo insuperable: la necesidad de una salida emocional y sexual. Los significativos personajes centrales posteriores —Murguía (en *La sensualidad pervertida*, 1920); Larrañaga (en su última gran trilogía, *Agonías de nuestro tiempo*, 1926); Salazar (en *Susana*, 1938); Laura (en *Laura*, 1939); y Carvajal (en *El cantor vagabundo*, 1950)— luchan patéticamente por conciliar la clarividencia y la falta de capacidad para ilusionarse con la necesidad de una solución sexual física y emocional. La excepción es Javier Olarán, el sacerdote de *El cura de Monleón* (1938), en el que Baroja considera la alternativa del ascetismo religioso, pero su completa falta de simpatía hacia la religión lo descalifica ya desde un principio.

Baroja tuvo el valor de acabar preguntándose a sí mismo en *El cantor vagabundo* lo que Unamuno nunca parece haber tenido la valentía de discutir: si su constante inquietud no era el resultado de una «neurosis de angustia». Ciertamente, su perspectiva estaba innecesariamente teñida de depresión y pesimismo; pero, además de eso, su obra también expresaba gran parte de la *weltanschauung* de nuestro tiempo. Escribió demasiado y con excesiva premura —más de sesenta novelas— y su confianza en la espontaneidad le llevó muchas veces a una construcción desmañada y a efectismos poco meditados, pero su inmensa influencia sobre la novela, tanto en España como en América Latina, indica que la fuerza y sinceridad de su personalidad literaria no fueron adversamente afectadas por ello. Aunque es posible que la afirmación de Cela en 1956 de que «de Baroja sale toda la novela española a él posterior» [4] sea una exa-

4. C. J. Cela, *Don Pío Baroja*, México, 1958, pág. 75.

geración, Baroja sigue siendo, como escribió Guillermo de Torre,[5] «el más poderoso temperamento novelesco con que después de Galdós cuentan las letras hispánicas».

4. Unamuno

«¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida? ¿Qué hacemos aquí abajo? ¿Para qué vivimos? No lo sé [...]; siento la *angustia metafísica.*» Así, en una forma típica del 98, Azorín empezaba su *Diario de un enfermo* en 1898: para él fue un momento de crisis espiritual, crisis que no se solucionó completamente hasta que años más tarde volvió a la religión. En 1897, otro escritor muy importante de la generación había sufrido una experiencia similar, de la cual nunca llegó a recuperarse: era Miguel de Unamuno y Jugo (1864-1936). Nacido en Bilbao, llegó a Madrid como estudiante universitario en 1880, coincidiendo con la última etapa de la desintegración del krausismo y de su falaz promesa de sintetizar armoniosamente la fe y la razón. Él mismo buscaba de una manera desesperada desarrollar un sistema intelectual que fundamentara la fe de su infancia, pero fracasó y pasó la mayor parte de su vida tratando de encontrar un camino que rodeara los obstáculos racionales y le llevase de nuevo a la fe, sobre todo a la convicción de su propia inmortalidad. En diferentes momentos, Unamuno pasó por alternativas de acezante angustia y de readquisición temporal de la confianza religiosa. La más importante de ellas fue la «feliz incertidumbre», que es un intento de volver la *angst* contra sí mismo y verla como un estado espiritual positivo en vez de negativo. Unamuno también exploró varios caminos para evadirse del problema: éstos comprendieron la supervivencia a través de una actividad creadora, a través de la fama en la posteridad, a través de los hijos, a través de la confianza en la evidencia irracional de lo biológico y, finalmente, a través de la

5. *Del 98 al barroco*, Madrid, 1969, pág. 117.

evasión hacia la actividad pura. Prácticamente, todas las novelas e historias cortas de Unamuno están centradas en esta problemática interior y, como la literatura del 98 en general, tratan esencialmente de la introspección y la autoconfesión.

Su primera novela, *Paz en la guerra* (1897), fue el resultado de doce años de gestación. Es una novela de observación, al viejo estilo realista, que trata de las maniobras más bien aburridas e inconexas que, junto con el fracasado cerco de Bilbao, constituyen la tercera guerra carlista. Como tal, aparece aparte del resto de la obra literaria de Unamuno, excepto en lo que concierne a una figura: Pachico Zabalbide, que es un autorretrato del autor con detalles de su incipiente inquietud espiritual.

Durante la mayor parte de su juventud, Unamuno estuvo públicamente comprometido con la extrema izquierda política y se mantuvo fiel hasta el final a su tipo muy peculiar de socialismo, por lo que se podría esperar un elemento de protesta social en su obra después de haber dejado de lado el contexto de la guerra carlista. Pero, significativamente, no fue así. Al igual que Baroja, Unamuno eludió en cierto sentido una de las posibilidades más interesantes de la literatura española de principios de siglo: la de popularizar la explicación teórica de la reforma social, en vez de concentrarse en el problema espiritual de cada individuo, proclamando al mismo tiempo la necesidad de una regeneración nacional. Así vemos cómo, en un momento en que los problemas básicos de España eran la pobreza, la opresión rural y el estancamiento (que Unamuno, como socialista, reconocía), no existe en su obra apenas ninguna referencia a ellos.

En vez de esto dejó lo que más tarde llamó «el engañoso realismo de lo aparencial» y se dedicó a lo que veía como verdadero realismo: «la realidad íntima», la realidad interna, noumenal, de sus personajes. Esto le llevó a la idea de la *nivola*, cuya técnica describe en sus ensayos «Escritor ovíparo» de 1902 y «A lo que salga» de 1904, más el capítulo 17 de *Niebla* (1914: de compararse con los escritos de Baroja sobre el arte de narrar

mencionados en la página 255, y el famoso capítulo 14 de *La voluntad* de Azorín). La *nivola* tiene las siguientes características principales. Primero, no hay un argumento cuidadosamente estructurado; la *nivola* será, como apunta Ribbans, «espontánea, intentando así imitar lo inesperada, lo misteriosa y lo inacabada que es la vida al momento mismo de vivirla». O más bien, *parecerá* así (ya que el propio Ribbans insiste en el riguroso diseño narrativo que rige en *Niebla*, por ejemplo). Segundo, se suprimirán las descripciones de tipo realista y el comentario sicológico tradicional, poniendo más énfasis en el diálogo. Tercero, el personaje central, en vez de ser un *antagonista*, que lucha contra otro personaje o contra la sociedad, se convertirá en *agonista*, que lucha contra la sospecha de su propia contingencia existencial. Al mismo tiempo no nacerá ya hecho, como los héroes de las primeras novelas de Galdós, sino que «se irá formando paso a paso». Finalmente, como el protagonista refleja fielmente los problemas intelectuales y espirituales del autor, habrá cierta deliberada confusión de los planos de autor y personaje. Todo esto significa un marcado cambio en la técnica narrativa de Unamuno.[6]

Durante las tres décadas siguientes, la perspectiva general de Unamuno también cambió radicalmente. Perdió la fe en la tradición eterna de España como base para una regeneración nacional y llegó incluso a dudar del objetivo que siempre había querido alcanzar, que era sacar a sus lectores de la pereza espiritual. El resultado, en 1930, fue la creación de la última gran figura literaria de la generación del 98, don Manuel, de *San Manuel Bueno, mártir*: patética historia de un sacerdote rural que ha perdido la fe, pero que continúa en el ministerio, y que significativamente se publicó un año antes de la proclamación de la República en España. El centro de la narración es, inevitablemente, la convicción interna de don Manuel de que todas nuestras creencias, todos nuestros valores, se encuentran flotando en el aire: en el centro de las cosas está la nada.

6. Véase G. G. Brown, *op. cit.*, cap. 1.

«La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podrá vivir con ella.» Ésta es *la* verdad para la generación del 98, el producto del *escepticismo científico* de Ganivet, la fuente de la angustia de Azorín y la base de la afirmación explícita de Baroja de que «la verdad en bloque es mala para la vida». Y ¿qué puede hacer un sacerdote? En *El cura de Monleón*, de Baroja, vemos una posibilidad: abandonar el sacerdocio. En don Manuel vemos otra: la duplicidad heroica. Su misión es esconder la amarga verdad y así ahorrar un sufrimiento inútil a las mentes sencillas de su rebaño. Su recompensa, como la de Pío Cid, es distraerse de la contemplación del abismo ayudando a los demás; pero también quizás exista la posibilidad de ganarse la propia salvación a través de la fe de su grey. Como en *La voluntad*, la respuesta final es la fe; pero, a diferencia de Azorín, Unamundo nunca pudo deshacerse de la sospecha de que la creencia religiosa no es más que otra *mentira vital.* De ahí viene la ambivalencia en *San Manuel Bueno, mártir*, y la desesperada pirueta mental del final: «creo que don Manuel Bueno, que mi san Manuel y que mi hermano Lázaro se murieron creyendo no creer lo que más nos interesa, pero sin creer creerlo, creyéndolo...» En todo caso, nos quedamos con la desagradable sensación, expresada por Blanco Aguinaga, de que Unamuno está abogando por la imposición en el espíritu colectivo de una limitación que él mismo, como individuo, nunca hubiese aceptado.

Las novelas de Unamuno son parte integral de la literatura de la generación del 98, pero al mismo tiempo están separadas de ella en un sentido básico. Su tema es el ya conocido del desarrollo de una personalidad (visto como penetración en una realidad trágica); sus caracteres revelan la habitual oscilación entre abulia y voluntarismo, y muchos de ellos pertenecen a la misma clase de neuróticos que Pío Cid, Antonio Azorín y Andrés Hurtado. Las novelas de Unamuno también se hallan técnicamente de acuerdo con el arquetipo, pues están centradas en un héroe y llenas de discusiones. El cambio realizado por Unamundo desde la técnica «ovípara» a la «vivípara» (como él de-

cía) ofrece el ejemplo clásico de la novela del 98 y su ruptura con el realismo al viejo estilo. Pero la dirección en que se mueve Unamuno (hacia la novela de pura imaginación creativa, de infrarrealidad) y su preocupación obsesiva por la finalidad como cosa distinta del aquí y ahora, le colocan fuera de la corriente principal.

5. Pérez de Ayala

Si la prueba de pertenencia a la generación del 98 consiste en la adopción de su perspectiva general y en sus preocupaciones en el plano individual y nacional, Ramón Pérez de Ayala (1881-1962) puede aspirar, indudablemente, a la calidad de miembro durante la primera fase de su obra, antes de 1914. Nacido y educado en Oviedo, fue amigo y protegido de Azorín y Galdós. Más tarde, con Ortega, apareció como un prominente intelectual liberal (firmante, con Marañón y éste, del «Manifiesto de los intelectuales al servicio de la República») y fue diputado y embajador en Londres con el nuevo régimen, cargo que le supuso muchos años de exilio. Aunque en conversación personal con el autor de este libro afirmó que tal exilio fue lo que interrumpió sus actividades creativas, de hecho no publicó nada importante después de 1926.

Desde al infancia estuvo aterrorizado por la idea de la muerte, que, según escribió, «me producía terrible preocupación y una tristeza prematura impropia de mi edad», en lo que podemos ver una similitud con los recuerdos de infancia de Unamuno y Azorín. Durante la adolescencia, al igual que en Baroja y en el resto de la generación, su confianza en la existencia se vio minada por la influencia de Schopenhauer. Puede descubrirse una crisis espiritual definida a través de su poesía temprana y se encuentra claramente en la base de su primera novela, *Tinieblas en las cumbres* (1907), cuyo héroe, Alberto Díaz de Guzmán, es también el personaje central de *A.M.D.G.* (1910) y *La pata de la raposa* (1912) y reaparece con un papel impor-

tante en *Troteras y danzaderas* (1913), que completa su saga. El puesto de Guzmán se encuentra al lado de Pío Cid, Antonio Azorín, Andrés Hurtado y Augusto Pérez (en *Niebla*, de Unamuno) como uno de los principales héroes de la novela del 98 y, en cierto modo, es el ejemplo más claro de lo que queremos decir con este epígrafe.

Está presentado típicamente como un neurótico: «Guzmán, que era pintor novicio y traía entre ceja y ceja no sé qué cosquilleos trascendentales [como las "hondas y trascendentales preocupaciones" de Antonio Azorín] sobre arte y hasta teología». En 1942, en el revelador prólogo a *Troteras y danzaderas*, Ayala explica el porqué en términos que hacen pensar forzosamente al lector en Baroja y Unamuno. El objeto de todo el ciclo de novelas, afirma, es «reflejar y analizar la crisis de conciencia hispánica». Dando por supuesta la base ideológica de caracterización, recalca que los caracteres secundarios representan actitudes vitales individuales y que están hechos para «provocar o estimular en el protagonista reacciones de conciencia»: la técnica del interlocutor de Baroja. La clara finalidad es agitar la conciencia existencial del lector.

Alberto, una figura casi simbólica, como su compañero de *La voluntad* (cuya evolución es tan similar en un principio), representa «la conciencia criticista y disolvente» del intelectual finisecular que está a punto de ser sumergido en «la tiniebla absoluta y fatal». El eclipse de la fe y de la confianza vital queda simbolizado en la novela por un eclipse de sol, suceso que produce una de las descripciones más claras que poseemos del pesimismo existencialista de la generación del 98 (Alberto hace confidencias a un interlocutor):

> «Yo tenía en el alma cumbres cristalinas y puras; la oscuridad ha penetrado dentro de mí, lo ha anegado todo, todo lo ha aniquilado. Ya no veré nunca la luz.»

Yiddy se ríe jovialmente.

> «No se ría Vd. El que no seamos nada; el que no sepamos

> nada; el que sospechemos que el universo es una cosa ciega, estúpida y fatal; el que pasemos por la vida como la sombra ha pasado sobre las montañas sin dejar nada detrás de sí; todo eso no es cosa de risa.»

Los conocidos problemas de la muerte, la verdad y la finalidad humana se encuentran todos aquí presentes. Lo único que falta es la referencia al principio ético, en el cual toda la generación encontró soporte. La conciencia de esto aparece más tarde, cuando Guzmán evoluciona, como sucedió también con Fernando Ossorio en *Camino de perfección*, de Baroja.

Por el momento, Guzmán continúa al borde del abismo mientras Ayala en *A.M.D.G.*, feroz ataque contra la educación de los jesuitas, vuelve a seguir sus pasos para describir los orígenes de la inquietud espiritual del héroe. Cuando nos encontramos otra vez a Guzmán ya adulto en la novela central de la secuencia, *La pata de la raposa*, aún es «un mozo a quien el azacaneo de la vida había despojado una por una de todas las mentiras vitales, de todas las ilusiones normativas». Ahora, habiendo huido, también al igual que Ossorio, del medio familiar al campo, comienza a examinar las vías de escape del «terrible morbo de la moderna patología: la enfermedad de lo incognoscible» (otra definición lapidaria de la inquietud de la generación, que puede compararse con la descripción que Ganivet hace de ella como «un estado patológico intelectual»). Estos mecanismos de evasión están representados por un grupo de animales simbólicos; el examen que Guzmán hace de ellos es el centro ideológico de la novela.

Guzmán se encuentra ya sólidamente en camino de lo que Ayala, en el prefacio de 1942, llamaría «las normas eternas», esto es, las *ideas madres*, en cuya recuperación la generación del 98 tendió a ver la respuesta a los problemas individuales y nacionales. Una serie de experiencias, incluyendo el encarcelamiento y la pérdida de la fortuna privada, le estimula hacia una perspectiva más positiva. Su preocupación por la muerte y la trascendencia cede el paso a una consideración más serena de los medios con los cuales puede darse un significado inma-

nente a la vida. «Nuestra vida [...] es como una caja vacía cuyas paredes son la muerte [...] ¿Con qué hemos de llenar la caja?» En vez de tratar, como Unamuno, de romper la caja, acepta ahora la vida misma como absoluto y gradualmente vuelve a adquirir confianza. Como la raposa aludida en el título del libro, «ha escapado de la trampa», a pesar de que ha tenido que pagar con el sufrimiento. En la sección «el alba» (en contraste con las «tinieblas» de la novela inicial), Guzmán se deshace de la *angustia*. Esto está ahora considerado puramente como una fase que prepara el camino para una reconstrucción interior activa («angustia mensajera del mañana»), nada más que una etapa en el proceso de volver a comprender lo que Ayala llama «el sentido común cósmico», la fuerza que gobierna nuestros destinos. A partir de aquí, Ayala afirma un principio de equilibrio cósmico (postulado en su libro de ensayos, *Las máscaras*, 1917), que se manifiesta en la vida como la acción recíproca de las fuerzas igualmente justificadas del bien y del mal. Dentro de este modelo de última armonía, el individuo alcanza la realización vital a través de la conformidad con una personalidad arquetipo que le es revelada gradualmente por medio de la experiencia propia y la reflexión.

La estructura de *La pata de la raposa* refleja este concepto. Al contrario de lo que ocurre con Antonio Azorín en *La voluntad* o con Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia*, aquí no se explica al lector el proceso que lleva a Alberto de Guzmán a la angustia, puesto que de eso se trató ya en *Tinieblas en las cumbres*. Los ocho primeros capítulos de *La pata de la raposa* muestran cómo Guzmán rechaza el arte, el amor y la carne, como posibles salidas de su crisis espiritual, y vislumbra en el capítulo 6 las «normas» divinas, que luego germinan como «ideas matrices» dentro de su alma. Pero antes de incorporarlas plenamente a su ideología, tiene que pasar por tres grupos de experiencias asociadas con Fina, con el circo y con la cárcel (es decir, con el amor, con el arte y con la moralidad). En la segunda parte de la novela se añade un incentivo externo, la pérdida de su fortuna, que empuja a Guzmán hacia el trabajo como

método de evadirse de sus problemas metafísicos. Finalmente, en la tercera parte, Guzmán tiene que superar una situación de prueba (la traición de Meg), lo cual remata su evolución y completa el diseño de la novela.

La decisión de Guzmán, ya en *Troteras y danzaderas*, de dedicarse a la literatura con el objeto de regenerar la sensibilidad nacional a través del arte, indica el descubrimiento de su propia personalidad arquetípica y la solución de su problema. En el ya mencionado prefacio de 1942 a *Troteras y danzaderas*, Ayala hace un esfuerzo para ligar aún más esta solución a los problemas de la regeneración nacional, para dar a la primera parte de su obra la apariencia de completa conformidad con el modelo novelesco de la generación del 98. Pero continúa siendo poco convincente, al igual que todos los intentos de unificar el problema del individuo, cuyo centro era espiritual e intelectual, con el problema de la colectividad, cuya esencia era económico-social.

En *Principios y fines de la novela* (1958) Ayala escribió: «En la primera mitad de la vida el hombre se rebela animoso contra los valores establecidos [...] Esta experiencia analítica le sirve para que al llegar a la edad madura reconozca los valores eternos». La aceptación por parte de Ayala, después de 1914, de valores positivos termina la primera fase de su obra literaria y no escribió ninguna novela importante hasta 1921. Es un momento apropiado para concluir esta revisión de la novela en la generación del 98.

Capítulo 11

IDEOLOGÍAS Y ERUDICIÓN

En 1559 Felipe II prohibió a sus súbditos, bajo pena de la muerte, que fuesen sin autorización a estudiar al extranjero, excepto en Italia y Portugal. En 1843 un joven estudiante, Julián Sanz del Río (1814-1869), recibió una beca del gobierno para seguir en Heidelberg los estudios de filosofía alemana, que más tarde iban a transformar la vida intelectual de España. Así se puso fin a casi tres siglos de relativo aislamiento.

Naturalmente, las influencias intelectuales extranjeras ya habían entrado en España antes de 1843. La más importante fue el pensamiento enciclopedista francés, de tendencia materialista y crítica respecto a la ideas tradicionales, especialmente en el campo de la religión y de la política. Según Schramm,[1] la universidad de Salamanca fue un centro de ideas enciclopedistas, y allí Donoso Cortés, por ejemplo, pudo desarrollar, en los años veinte, su afición por Rousseau, Voltaire, Pauw y Helvétius.

Tampoco faltó la influencia británica. Monguió [2] cita, además de Condillac y Destutt de Tracy, a Locke, Hume y Bentham como ingredientes en la formación intelectual de José Joaquín Mora, y Alcalá Galiano fue, a su vez, algo benthamista. Pero aún más importante fue la escuela de filosofía escocesa del «sentido común», dirigida por Alexander Hamilton, desarrollada sobre todo en la universidad de Barcelona por un trío de excepcionales profesores catalanes —Ramón Martí de Eixalá, F. Ja-

1. E. Schramm, *Donoso Cortés*, Madrid, 1936, pág. 21.
2. L. Monguió, *Don José-Joaquín de Mora en el Perú del 800*, Madrid, 1967, cap. 1.

vier Llorens y Barba y Manuel Milá y Fontanals—, cuya influencia alcanzó desde Mora, que publicó en 1832 *Cursos de lógica y ética según la escuela de Edimburgo,* hasta Balmes y Menéndez Pelayo.

Un suceso de gran importancia intelectual por los años cuarenta fue la popularización, por parte de Tomás García Luna, del eclecticismo de Victor Cousin. Su fácil armonismo ayudó a calmar la agitación de los años treinta y casi se convirtió en la filosofía oficial del partido moderado en tiempos de Martínez de la Rosa.

Las contribuciones de Balmes y de Donoso Cortés, los únicos pensadores españoles de mitad de siglo con alguna originalidad, ya se han mencionado. El matiz dogmático y tradicionalista de sus ideas fue compartido por el dominico fray Ceferino González, que emprendió la restauración del tomismo en España, y por Gumersindo Laverde Ruiz (1840-1890), cuyos ensayos sobre filosofía, literatura y educación, a partir de 1855, prepararon el camino para la defensa de la cultura tradicional española, de la cual se encargó Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912).

1. Menéndez Pelayo

Menéndez Pelayo nació en Santander y estudió en la universidad de Barcelona. Su brillantez fue tan precoz que fue necesario autorizarle por decreto para ocupar la cátedra de literatura española en Madrid a los veintidós años. Ya en *Polémicas de la ciencia española* (1876) salió en defensa de la contribución de España a la filosofía y al pensamiento científico, que habían sido descritos por Azcárate, Revilla y Perojo, tres intelectuales antitradicionalistas, como existentes sólo en la imaginación. A los veintitrés años publicó los dos gruesos volúmenes de su *Historia de los heterodoxos españoles* (1880), seguidos por un tercero en 1882. En 1877 había aparecido *Horacio en España.*

Entre 1883 y 1891 Menéndez Pelayo completó los cinco volúmenes de la *Historia de las ideas estéticas* e inició su tarea como crítico literario (*Estudios de crítica literaria*, 1885-1908), a los que siguió una obra muy documentada, *Orígenes de la novela* (1905-1910). También debemos a su infatigable labor intelectual una edición de Lope de Vega en doce volúmenes, la *Antología de poetas líricos* (1890-1908), la *Antología de poetas hispanoamericanos* (1892-1895) y sus obras bibliográficas. Estas brillantes compilaciones coronan un modelo de erudición que nos remonta al menos hasta la obra de Bartolomé José Gallardo (1776-1852), a cuyos trabajos inéditos Menéndez Pelayo tuvo acceso. Entre otras figuras intermediarias estarían Böhl de Faber, Durán, Ochoa y el equipo de estudiosos que editaron la Biblioteca de Autores Españoles, empezada en 1846, y que nuestro autor prolongaría en los tomos de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles. También debe mencionarse a José Amador de los Ríos (1818-1878), el primer español nativo que logra completar una *Historia crítica de la literatura española* (1861-1865), escrita con arreglo a criterios auténticamente eruditos.

La obra de Menéndez Pelayo tiene dos aspectos. El primero le granjeó la merecida fama de ser el principal erudito español del siglo XIX, ya que, por primera vez, la historia de las ideas en España fue investigada sistemáticamente y, al mismo tiempo, en un proceso de investigación paralelo, la crítica literaria se asentó en una verdadera base de erudición. En este aspecto, las dos notas clave de la obra de Menéndez Pelayo son historicismo y equilibrio. Su defensa de la escolástica renacentista española contra el limitado tomismo de su propia época no excluyó el reconocimiento objetivo de la revolucionaria importancia de la filosofía crítica posterior, especialmente la de Kant, y un claro matiz hegeliano en su propio pensamiento. Aunque su actitud ante la literatura era esencialmente estética, reconocía sin embargo, de un modo explícito, algo de lo que ni Valera ni otros se dieron cuenta: que la belleza por sí sola no lo era todo. El objetivo de toda su erudición fue, como afirma Laín

Entralgo, superar la profunda escisión mental que existía en su época entre intelectuales liberales y tradicionalistas: «la cruenta e inútil antinomia de la España del siglo XIX».

Pero aparte del valor intrínseco de su erudición está su valor simbólico. La defensa que hizo Menéndez Pelayo de la aportación de España a la cultura universal, su anhelo de restaurar su característico humanismo nacional católico, le convirtió en el principal guardián y alentador del espíritu español en los años ochenta y noventa. En 1898 su intento fracasó, su ideal cultural-nacional fue desacreditado y pasó a ser, fuera de un limitado círculo de eruditos, «un triste coleccionador de naderías muertas», según la frase memorable de Maeztu. Contrariamente, tras la guerra civil, se ha hecho (por parte del grupo de la revista *Arbor*: Calvo Serer, Marrero, Pérez Embid) un intento deliberado de presentarlo como el mayor ejemplo de una afortunada fusión de innovación intelectual y tradición nacional católica.

2. El krausismo: Sanz del Río y Giner

Sin embargo, en una mirada retrospectiva, la principal renovación de ideas se debe atribuir al krausismo, que tuvo un éxito impresionante después de la publicación de la *Metafísica* de Sanz del Río y especialmente de su *Ideal de la humanidad para la vida* en 1860. Los que critican el apasionamiento de Sanz por un filósofo de tercera categoría debieran explicar primero la popularidad que alcanzó su sistema de pensamiento y el hecho de que el krausismo consiguiera satisfacer las necesidades más profundas de la minoría culta española. Su *racionalismo armónico*, que fundía la providencia divina con el determinismo y el esfuerzo moral con la gracia, ofreció a aquella minoría la posibilidad de retener algunos vínculos religiosos sin sacrificar sus adhesiones racionalistas. Su imperativo ético encontró una respuesta inmediata entre aquellos a quienes las sanciones religiosas convencionales les repelían en su íntima con-

ciencia. Su postura social concordaba con el progresismo liberal moderado e incluso tenía una doctrina estética. Por fin, los españoles no-tradicionalistas habían encontrado un sistema de pensamiento que era también una manera de vivir y, de ese modo, la influencia del krausismo hasta la llegada de la generación del 98 fue indiscutible. El ensayo de Clarín sobre su profesor krausista, Camus, y su narración corta «Zurita», además de *La familia de León Roch* y *El amigo Manso*, de Galdós, no son más que sus ejemplos más patentes. Su influencia sobre Unamuno no ha sido investigada del todo, pero los críticos la mencionan con frecuencia. Tampoco podemos explicar, sin mencionar el krausismo, la adhesión tenaz de la generación del 98 a los valores absolutos éticos —los únicos que aceptaban— y su ávido interés por la filosofía.

El principal discípulo de Sanz del Río fue Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), fundador de la Institución Libre de Enseñanza en 1876. Su influencia personal y la de su vida ejemplar se extendió a dos generaciones, desde la de la Pardo Bazán (cuyo primer libro de poemas financió), hasta la de Antonio Machado, que escribió uno de sus poemas más admirables sobre la muerte del maestro. Entre los fundadores y profesores de la institución estuvieron el poeta Ruiz Aguilera, el novelista y crítico Valera, el dramaturgo Echegaray y Joaquín Costa. Junto con otros colaboradores famosos, crearon un nuevo clima de pensamiento en los círculos intelectuales españoles, y este ambiente fue un importante factor condicionante de la formación de la generación más joven de escritores a través de entidades como la Junta para Ampliación de Estudios, la Residencia de Estudiantes o el madrileño Instituto-Escuela.

Con Giner y sus admiradores se inicia una corriente de reformismo cultural que perduró hasta bien entrado el siglo XX. Ellos habían perdido toda confianza en las posibilidades de progreso de la España que conocían. Trataron, con la ayuda del pensamiento krausista, de diagnosticar para sí mismos los problemas del país y de encontrar un remedio. Pero, como los noventayochistas más tarde, en vez de querer cambiar las institu-

ciones y mejorar la economía, se hicieron la ilusión de poder modificar las actitudes y la mentalidad de sus compatriotas. En su discurso inaugural de la sesión académica de la Institución Libre 1880-1881, Giner afirmó una vez más la necesidad de inspirarse en «ese espíritu educador que remueve, como la fe, los montes, y que lleva en sus senos, quizá cual ningún otro, el porvenir del individuo y de la patria». Aquí se revela el orden de prioridades de Giner: primero el individuo; luego la colectividad. Es el eslogan de Unamuno «Regenérese cada cual y nos regeneraremos todos» (*La esfinge*). No era aquél el camino.

3. El positivismo

Junto con el krausismo, y destinado a sucederle como principal fuerza en la vida intelectual del siglo XIX, vino a España una filosofía realmente inflexible, el positivismo, opuesta por igual a la especulación teológica y a la metafísica. J. L. Abellán, en su edición de la *Memoria testamentaria* (1874) del krausista Fernando de Castro (Madrid, 1975) observa que varios eminentes krausistas —Salmerón, Revilla y Sales y Ferré entre otros— terminaron entre las filas de los positivistas. Está claro que el krausismo abrió la brecha por la que pasó el movimiento posterior. Es sumamente esclarecedor seguir el itinerario intelectual de un hombre como Fernando de Castro quien, del catolicismo liberal, pasa al krausismo y finalmente a un concepto de una Iglesia Universal muy cercano al de la Religión de la Humanidad del positivismo comptiano. Otra figura que militaba en la zona fronteriza entre ambos movimientos fue Joaquín Costa (1844-1911). Aunque sus vínculos con el krausismo eran dominantes, el énfasis puesto por el positivismo en el progreso material es patente en su obra. La significación histórica de la obra de Costa en relación con la literatura reside en el hecho de darse cuenta de que, a finales del siglo XIX, lo que España necesitaba no era una regeneración moral —siendo el nivel general de virtud más o menos el mismo de una época a otra—, sino una re-

novación político-social y económica. Sus obras más importantes a este respecto son *Reconstitución y europeización de España* (1910) y *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España* (1902). Su tragedia fue doble. Primero, no se apercibió de que sólo un movimiento de masas progresistas podría imponer su programa de *escuela y despensa* en una oligarquía mal dispuesta: su demanda de un «cirujano de hierro» (de la que Baroja y Maeztu se hicieron eco en su juventud) era una determinación provocada por la desesperación. En segundo lugar, no consiguió arrastrar a la generación de intelectuales más joven, excepto en sus críticas negativas de la organización política española (véase *El chirrión de los políticos*, de Azorín, en 1927, donde la crítica del parlamentarismo huero se trueca en alabanza a la dictadura de Primo de Rivera). Después de un corto e inefectivo período, en que Baroja, Azorín y Maeztu («Los Tres») aceptaron la idea de la misión social de los escritores y publicaron un manifiesto que seguía las líneas de pensamiento de Costa, la generación del 98 en conjunto perdió interés por la regeneración práctica. Dos escritores que secundaron los esfuerzos de Costa y que merecen mencionarse fueron Lucas Mallada y Ricardo Macías Picavea, autores, respectivamente, de *Los males de la patria y la futura revolución española* (1890) y *El problema nacional* (1899), aunque la literatura «regeneracionista» —pensemos en el marqués de Dosfuentes, Julio Senador, Gustavo de Laiglesia— tuviera muchos cultivadores entre 1890 y 1920.

4. Otras influencias: «La Revista Contemporánea»

Es sabido, sobre todo después del libro de Clara Lida e Iris Zavala, que la Revolución de 1868 produjo un marcado cambio en el clima intelectual español. Por una parte, según ya sugerimos, se fue pasando del racionalismo krausista de base deductiva al positivismo y a la defensa de la ciencia experimental e inductiva. Eso ya era un paso de gigante hacia la moder-

nización del pensamiento. Pero a reforzar el proceso sobrevino en los años setenta el auge del darwinismo, cuyos partidarios eran naturalmente los positivistas. Luego las ideas de Haeckel (que habían de influir tanto en Baroja) llevaron hasta un extremo el evolucionismo del sabio inglés. Siguió un acérrimo debate entre darwinistas y católicos que dividió en dos bandos antagónicos a casi todo el mundo intelectual. «No es de extrañar» comenta García Sarriá (*El darwinismo*, Exeter, 1978) «que estas consecuencias extremas del darwinismo haeckeliano dieron matiz especial a la crisis de conciencia en que se sumieron algunos intelectuales españoles a finales del siglo pasado».

Pisando también los talones a Krause, llegaron de Alemania Hegel (cuya influencia se extiende de Menéndez Pelayo a Unamuno) y Schopenhauer, de cuya influencia en la España de fin de siglo hemos hablado ya suficientemente. Nunca estuvo Clarín más fuera de lugar que cuando en 1882 afirmó que la popularidad de Schopenhauer ya empezaba a declinar. Quien desempeñó un importante papel en la divulgación de estas influencias científicas y filosóficas fue José de Perojo (1852-1908), en su poco estudiada revista *La Revista Contemporánea*, fundada en 1875.

Con Schopenhauer, Darwin (interpretado y adaptado por Haeckel, a quien Baroja reconoció como uno de los principales descubrimientos de sus tiempos de estudiante) y Spencer llegamos al umbral de nuestra época. Con una mención del pensamiento anarquista, tan influyente en el joven Unamuno, Baroja y Maeztu, así como en Azorín (que tradujo algo de Kropotkin); del marxismo, que atrajo por breve tiempo a Unamuno, y de las ideas nietzscheanas, en las que Baroja encontró un consuelo temporal, pasamos al siglo XX.

LA CRÍTICA RECIENTE DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Desde que se publicó este volumen por primera vez en español en 1973 los estudios sobre la literatura del siglo pasado han seguido un curso bastante irregular. En algunos sectores, como veremos, se han hecho adelantos notables, aunque no siempre proporcionados al número de libros y artículos publicados. En otros, nada o casi nada ha cambiado.

Cabe afirmar, en primer lugar, que en lo que se refiere a la interpretación global de la literatura decimonónica ninguna interpretación nueva se ha impuesto. La tentativa de varios críticos en la *Historia social de la literatura española* (t. II, Madrid, 1978) de formular una aproximación socio-económica y política a la literatura de nuestro período al principio despertó gran interés, pero la reacción crítica fue demoledora. La nueva crítica formalista, estructuralista o semiótica todavía no ha cuajado lo suficiente como para servir de base a una obra de conjunto.

Donde sí han sobrevenido cambios importantes ha sido en el campo del romanticismo. A principios de los años setenta, a pesar de los esfuerzos de Juretschke, Llorens y otros, todavía se aceptaba en gran medida el modelo de interpretación del movimiento propuesto por Peers en 1940. Poco se publicaba y el interés era casi nulo. Sin embargo, hubo algunos indicios de una renovación de las ideas. Javier Herrero en su *Fernán Caballero* (Madrid, 1963) había vuelto a estudiar la ideología de Böhl de Faber y casi al mismo tiempo Ermanno Caldera había publicado su estudio imprescindible sobre los primeros manifiestos románticos. El que esto escribe contribuyó al nuevo enfoque que se iba delineando con unos modestos artículos en inglés y una edición del *Discurso* (1828) de Durán pronto oscurecida por el magistral estudio de David Gies, *Agustín Durán* (Londres, 1975). Ya Richard Cardwell en *Studies in Romanticism* (12, n. 2, 1973) y casi contemporáneamente Ricardo Navas Ruiz en su edición para Clásicos Castellanos habían coincidido al formular una interpretación de *Don Alvaro* que no sólo estaba de acuerdo con la nueva línea crítica, sino que también abría el camino hacia una aproximación radicalmente nueva a otros importantes dramas románticos. En 1974 y 1978 Caldera amplió sus estudios del teatro con sendos libros valiosísimos sobre el dra-

ma y la comedia en el período romántico (*Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, 1974, y *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, 1978) que consolidaron aún más su gran prestigio. La fundación en Génova de un Centro de Estudios sobre el Romanticismo, con una sección española encabezada por él, simboliza el nuevo curso de los estudios sobre el movimiento.

En cuanto a la poesía romántica la gran novedad del período la constituyeron sin duda alguna las publicaciones documentadísimas de Marrast sobre Espronceda, en particular sus ediciones de *Poesías líricas y fragmentos épicos* (Madrid, 1970) y de *El estudiante de Salamanca* y *El diablo mundo*, además de *José de Espronceda et son temps* (París, 1974) habiendo que lamentar que este último libro no incluyera un estudio de *El diablo mundo*. Por fortuna existía ya el excelente estudio de Casalduero, otro crítico que ayudó tempranamente a abrir el camino hacia una nueva visión del romanticismo español. El artículo de Vasari sobre *El estudiante de Salamanca* (*Bulletin Hispanique*, 82, 1980) parece indicar que vamos ya aproximándonos rápidamente a una interpretación equilibrada de la obra de Espronceda.

Lo mismo se puede decir con respecto a Larra. Aunque no puede rivalizar con los trabajos de Marrast, el libro de P. L. Ullman, *Mariano José de Larra and Spanish Political Rhetoric* (Wisconsin, 1971) inauguró una nueva etapa en la crítica de los ensayos de Fígaro. Han seguido valiosos trabajos de Paul Ilie (*Revista Hispánica Moderna*, 38, 1974-1975) y de Susan Kirkpatrick (*Larra*, Madrid, 1977) y un esclarecedor análisis de su formación literaria y sus primeras obras (José Escobar, *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, 1973). Merece mención también la colección de artículos sobre Larra publicada en 1979 por R. Benítez en la utilísima serie «El escritor y la crítica». Lo que falta todavía es un estudio detallado del estilo de Larra escrito con un criterio moderno, si bien se ha empezado a desbrozar el terreno (L. Lorenzo Rivero, *Larra, lengua y estilo*, Madrid, 1977, en particular el cuarto capítulo: «Estructura de la prosa»).

La obra de Rivas todavía espera un estudio renovador. A nuestro juicio se perdió una oportunidad de dar un nuevo rumbo a la investigación crítica de Rivas al publicarse el libro de A. Crespo sobre *El moro expósito*, libro excesivamente tradicional en su orientación. Por otra parte los estudios de la ideología romántica (véanse por ejemplo los libros de G. Carnero sobre el matrimonio Böhl de

Faber, de J. Herrero sobre *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, 1971, y de C. García Barrón sobre Alcalá Galiano, Madrid, 1970) ayudarán poco a poco a clarificar la ambigua posición ideológica de Rivas, punto crucial para la comprensión de su obra. Falta, por fin, todavía una metódica investigación crítica de la obra de Zorrilla.

En lo que se refiere a la prosa en la época romántica e inmediatamente después, hay que destacar la aportación fundamental de Iris Zavala en la primera parte de su *Ideología y política en la novela española del siglo XIX* (Salamanca, 1971) seguida por *Románticos y socialistas* (Madrid, 1972), especialmente el segundo capítulo. Con estas obras más las de Ferreras (por ejemplo, *El triunfo del liberalismo y la novela histórica 1830-1870*, Madrid, 1976) la evolución de la narrativa desde el costumbrismo y los temas históricos castizos hasta el realismo y la novela de tesis ha sido puesta sistemáticamente al descubierto por primera vez. Por otro lado, habría que señalar el monumental estudio de Trueba y Cosío realizado por Salvador García, quien esclarece numerosos problemas conectados con la novela histórica temprana. También en la década de los setenta aparecieron libros de gran utilidad sobre varios escritores menores del período, incluso Bermúdez de Castro, M. de los Santos Álvarez, Gil y Carrasco, Mesonero Romanos y la Avellaneda.

Para dar cima a esta reciente labor de revisión del romanticismo español aparecieron casi contemporáneamente dos estudios de conjunto que guiarán sin duda la presente generación. Uno, *El romanticismo español* de Llorens (Madrid, 1979) sintetiza la larga serie de investigaciones de este insigne crítico cuyo *Liberales y románticos* (1954) en cierto modo inició la reacción contra Peers. Pero su defecto, que reaparece acentuado en el libro póstumo de Llorens, se hace visible en la identificación un poco simplista del romanticismo con el liberalismo y la modernidad, en contraste con las ideas de Peers, quien había identificado el movimiento *grosso modo* con lo católico, lo medieval y lo castizo. Se nota además en este último libro de Llorens que el autor no se había mantenido en contacto con la nueva crítica. Todo lo contrario pasa con el libro monumental de J. L. Alborg *El romanticismo* (Madrid, 1980) cuarto volumen de su historia de la literatura española. Alborg parece haber leído todo y digerido todo. Su libro pasa revista no sólo a las obras de los románticos mayores y menores sino también a casi la totalidad de la crítica en varias lenguas. Si fuera lícito aventurar una

crítica, sería que Alborg, en su afán de hacer justicia a todos, no sigue una clara línea interpretativa suya. Hace un inmenso e inmensamente valioso reportaje, un compendio casi enciclopédico, pero al fin y al cabo ecléctico. De modo que sigue abierto el debate entre los ya cada vez más raros seguidores de Peers, los que se alinean con Llorens y Zavala, los que aceptan la aproximación de Sebold y los que admiran a Juretschke.

A las grandes novedades en el campo del romanticismo se opone la escasez de trabajos útiles sobre el período inmediatamente posterior. Aquí nos topamos con uno de los problemas principales del compilador de un breve manual como éste. Es decir, una gran parte de lo que se ha publicado sobre el posromanticismo español ha salido en inglés. Nos referimos a los libros de Harter sobre la Avellaneda, de Flynn sobre Tamayo y Bretón y de Coughlin sobre López de Ayala. También les debemos los únicos estudios sobre Reina y sobre Ricardo Gil a la pluma incansable de Richard Cardwell, y el único libro reciente de cierto valor sobre Pereda a L. H. Klibbe. Hagamos una excepción con el libro de D. F. Randolph sobre Cañete (Universidad de Carolina, 1972) que salió en español, y con dos libros menores sobre Alarcón (de A. Ocaño y de E. Gálvez Rodríguez). Éstos y la edición revisada del estudio de Montesinos sobre Alarcón (1977) preludiaron la publicación de un libro realmente digno de figurar al lado del de Montesinos: *I tempi e le opere di Alarcón* de Liberatori (1981). Una vez más, sin embargo, el análisis se centra esencialmente en el desarrollo de la ideología conservadora y tradicionalista del escritor guadajeño, si bien con notable objetividad y gran acopio de datos nuevos. Lo que todavía falta, con respecto a Alarcón, es un estudio sistemático de su técnica narrativa.

Con Pereda pasa lo mismo. Escribe Germán Gullón: «Tras el golpe de gracia de Montesinos, se ha escrito poco útil para revalorizar al autor montañés». Todavía en el libro de Klibbe, la única novedad de los últimos años, domina el interés por la concepción de la vida, el sistema moral, la descripción de una sociedad todavía patriarcal, de Pereda, como si la ideología fuese lo único importante en su obra. En cambio, cierta preocupación por las formas narrativas empleadas por Palacio Valdés empieza a manifestarse en el estudio de M. P. González y más esporádicamente en la segunda parte de *La novela española de la restauración* de F. Miralles (Barcelona, 1979). En cuanto a Valera, la crítica reciente, es decir, la

que ha aparecido después de la publicación por R. E. Lott de *Language and Psychology in Pepita Jiménez* (Universidad de Illinois, 1970) ha registrado indudables progresos. Mientras el análisis de L. López Jiménez de «El nuevo arte de escribir novelas» ofrece nuevos puntos de partida para el estudio de Valera como artista y como defensor de la imaginación creadora, A. García Cruz, en *Ideologías y vivencias en Don Juan Valera* (Salamanca, 1978) estudia por primera vez a fondo su pensamiento.

Aquí advertimos un gran contraste con la reacción crítica durante los últimos años sobre Galdós, Clarín y en menor escala sobre Pardo Bazán. En cuanto a Galdós es de lamentar que aún después de los tres tomos de Montesinos se continúe publicando largas obras panorámicas que poco o nada añaden a lo ya sabido. Los casos más obvios son los de W. H. Shoemaker (*The Novelistic Art of Galdós*, Valencia, 1980), de S. Gilman (*Galdós and the Art of the European Novel, 1867-1880*, Princeton, 1981) y de J. L. Mora García, *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana 1888-1905* (Salamanca, 1981). Los trabajos más provechosos, en cambio, son los que han analizado más a fondo las ideas de Galdós acerca del realismo y del arte del novelista, explorando su impacto en la técnica de novelas individuales. Típicos de esta categoría de estudios son los libros de R. Gullón, *Técnicas de Galdós*, Madrid, 1980², y de W. Shoemaker, *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, 1979. También la publicación de las *Cartas a Galdós* de la Pardo Bazán, por Carmen Bravo Villasante (Madrid, 1978), ha roto en parte el silencio que circundaba la vida emotiva y sexual de Galdós, creando hasta recientemente un enigma para sus biógrafos. Una ojeada a *Anales Galdosianos* en la última década, indica el creciente interés por la estructura y por el lenguaje de la novela galdosiana, con especial referencia a *Doña Perfecta*, *Fortunata y Jacinta* y las novelas de la serie de Torquemada. Aquí es obligado subrayar la importancia de otro libro de Gullón, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, 1979, en especial sus observaciones sobre la temporalización del espacio novelesco y sobre el ritmo narrativo de la serie de Torquemada. También salieron en la década de los setenta útiles ediciones anotadas de varias novelas independientes.

Pero quizá donde se ha registrado el mayor progreso ha sido en lo que se refiere a la visión histórica de Galdós en los *Episodios nacionales*. Los infatigables trabajos de todo un grupo de investigadores norteamericanos, capitaneados por Shoemaker (*Los artículos*

de Galdós en La Nación 1865-1866, 1888, Madrid, 1972; *Las cartas desconocidas de Galdós en La Prensa de Buenos Aires*, Madrid, 1975) y por L. J. Hoar (*Benito Pérez Galdós y La Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, Madrid, 1968) han hecho posible una revisión crítica de las conclusiones de Regalado García, en las que se atribuía a Galdós actitudes más bien conservadoras y conformistas. Por otra parte, el libro excelente de Dendle, *Galdós, The Mature Thought* (Lexington, 1980) sobre las series tercera, cuarta y quinta de los *Episodios* revela implacablemente el siempre mayor pesimismo del Galdós liberal-republicano, simbolizado por su tendencia a poblar los últimos episodios con una rica fauna de degenerados y locos. En este contexto vale la pena mencionar también el libro de Rodríguez Puértolas, *Galdós, burguesía y revolución* (Madrid, 1975).

Desde 1970 se han publicado sobre Clarín, salvo error, ocho libros, diez contribuciones a libros más generales y casi cincuenta artículos. Entre los críticos habría que destacar a García Sarriá, cuyo libro *Clarín o la herejía amorosa* suscitó algún desconcierto en el mundo clariniano por la novedad de su enfoque y la audacia de sus conclusiones. No cabe duda, sin embargo, que dicho libro resultó de capital importancia para los estudios modernos sobre Clarín y que aportó notables clarificaciones de sus actitudes hacia el amor y la religión, temas fundamentales de toda su obra. Llama la atención la longitud del capítulo de García Sarriá sobre *Su único hijo*, capítulo que forma parte de una renovación de interés con respecto a este texto clariniano, que culminó en la edición preparada por Carolyn Richmond (Madrid, 1979). El estudio preliminar de la profesora Richmond y sus otros artículos sobre *Su único hijo*, junto a los de Roberto Sánchez y M. Montes Huidobro, han revalorizado casi totalmente esta novela clariniana hasta ahora poco estudiada. A la selección de artículos sobre Clarín por varios autores publicada en la serie «El escritor y la crítica» por Martínez Cachero, hay que añadir la excelente edición de *La regenta*, por G. Sobejeino (Madrid, 1981), un gran número de trabajos recientes, sobre todo en el campo comparativo. Aquí sobresale la obra de N. M. Valis sobre Clarín y Baudelaire, los Goncourt y Zola (entre otros), y su interesante tentativa de situar a Clarín dentro del decadentismo en el senso lato del término. S. Ortiz Aponte, *Las mujeres de Clarín*, Univ. de Puerto Rico, 1971, trata el tema en todos sus aspectos. Finalmente mencionamos el comienzo de los estudios realmente mo-

dernos sobre la técnica de Alas, sean parciales, como los de Gilman «La novela como diálogo» (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975), Germán Gullón (en *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, 1976) o Lott («El estilo indirecto libre en *La Regenta*», *Romance Notes*, 15, 1974), sean de más amplio respiro como el de L. Núñez de Villavicencio (*La creatividad en el estilo de Clarín*, Oviedo, 1974).

En lo que se refiere a la Pardo Bazán la novedad de la década de los setenta fue el libro en francés de N. Clemessy, *Emilia Pardo Bazán, romancière* (París, 1973), la obra de conjunto más sistemática que tenemos sobre esta novelista, si exceptuamos la de Pattison que adolece de los defectos de la serie en la que salió, destinada sobre todo al lector no hispánico. En realidad los estudios sobre la Pardo Bazán sufren en general de un biografismo exagerado (véase, por ejemplo, el libro de C. Bravo Villasante) y por otra parte de un interés obsesivo por su naturalismo (véanse el libro de Barroso, *El naturalismo en la Pardo Bazán*, Madrid, 1973; y artículos como los de M. Lee Bretz, «Naturalismo y femenismo en Emilia Pardo Bazán», *Papeles de Son Armadans*, 87, 1977, o de M. López, «Naturalismo y espiritualismo en *Los Pazos de Ulloa*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 12, 1978) que distraen la atención de sus novelas como creaciones literarias. Mientras tanto siguen casi sin estudiar sus cuentos y su labor de divulgación cultural.

Volviendo la vista a la poesía posromántica y en particular a Rosalía de Castro, advertimos que la situación con respecto a ella no era muy distinta de la que acabamos de apuntar con respecto a la Pardo Bazán. Según Davies (*Bulletin of Hispanic Studies*, 60, 1983) hasta los años cincuenta predominaba un enfoque netamente biográfico en la crítica de Rosalía. Luego el libro un tanto escandaloso de Machado de Rosa produjo una reacción contra los intentos de interpretar su poesía como esencialmente subjetiva y confesional. Casi al mismo tiempo los *Siete ensayos sobre Rosalía* de un grupo de estudiosos gallegos echaron los cimientos de la crítica moderna de su obra. El resto de los años cincuenta vio varios esfuerzos para enfocar la poesía de Rosalía comparativamente, cotejándola con la de Bécquer, de Heine e incluso con la de Espronceda. En los años sesenta hubo quizá más énfasis en la evocación de Rosalía como influjo sobre Darío y Machado mientras Nogales de Muñiz intentó una interpretación psicológica en *Introducción a Rosalía de Castro* (1966). Sólo en los años setenta, con los libros de Mayoral y Pui-

llain, la crítica de la poesía de Rosalía empezó a desbrozar nuevos terrenos y a superar los mitos que han oscurecido nuestra visión de su personalidad artística. Pero si bien empezamos a poseer ahora una válida comprensión de su desarrollo como poeta y de su importancia dentro de la poesía española de su época, muchos puntos de contacto entre su poesía y su entorno intelectual y político-social siguen sin explorar. Apuntamos finalmente que ha salido por fin la primera edición fidedigna de las *Obras completas* de Rosalía, preparada por M. Armiño (Madrid, 1980).

Mucho menos fructífera fue la década de los setenta para los estudios becquerianos. Es comprensible que después de los libros excelentes de Rica Brown, Díez Taboada, Balbín y otros en la década anterior, hubiera una pausa. Habría que mencionar, sin embargo, la aportación de R. Benítez en *Bécquer tradicionalista* (Madrid, 1971) y de F. López Estrada en su análisis de las *Cartas literarias* (en *Poética para un poeta*, Madrid, 1972). Para el lector menos especializado, dos libros que se complementan hasta cierto punto son *Segundo estilo de Bécquer* (Madrid, 1972) por Martín Alonso, que ofrece un buen panorama de la obra madura y la bien documentada y ricamente ilustrada biografía del poeta, *Bécquer, biografía e imagen* (Barcelona, 1977) por Rafael Montesinos. Entre los artículos sobresale el de A. Roldán, «La edición de las *Rimas* de G. A. Bécquer» (*Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, 1971). Una espléndida síntesis del estado actual de los estudios sobre Bécquer se encuentra en el último capítulo del ya mencionado libro de Alborg sobre el romanticismo.

Sobre las obras de ficción de los escritores de la generación del 98 se ha escrito recientemente poco que valga la pena de mencionar. Típico es el caso de Ganivet, a quien Ventura Agudiez en *Las novelas de Ángel Ganivet*, Nueva York, 1972, libro muy decepcionante, ni siquiera le reconoce la primacía en formular la técnica de la novela noventayochesca. Hace falta un estudio detallado de la novela de la última década del siglo pasado que situase las dos novelas de Ganivet y las novelas tempranas de Unamuno, Baroja y Azorín en su contexto concreto. Tal estudio revelaría toda la importancia del rechazo de la técnica realista que hizo Ganivet, y de su desdén hacia «estos tiempos en que se cree que la sustancia del arte es la observación».

El Azorín innovador en la novela atrajo particularmente la atención de la crítica a finales de los años sesenta y principios de los

setenta con las excelentes ediciones críticas de *La voluntad* y *Antonio Azorín* preparadas por Inman Fox, varios artículos útiles en el número homenaje de *Cuadernos Hispanoamericanos* y los libros excelentes de Livingstone y Glenn. Desde entonces, al menos respecto a sus novelas, los estudios sobre Azorín languidecen. En el caso de Baroja, en cambio, los varios homenajes, en general muy pobres, de 1972 no agotaron siquiera temporalmente el interés por su obra. Hay que señalar principalmente el primer estudio bien documentado de las novelas históricas, hecho por Longhurst (1974) y un libro que será desde ahora en adelante fundamental: *La evolución novelística de Pío Baroja*, de Bretz (1979). Bretz analiza sistemáticamente los cambios en la ideología, la técnica narrativa y el estilo de Baroja según se van produciendo hasta 1920. Algunas de sus conclusiones están en pugna con el enfoque tradicional y revelan lo poco fundamentados que son varios de los lugares comunes que se repiten acerca de las novelas del gran escritor vasco.

Sobre Unamuno novelista se continúa publicando a escala industrial. Una vez más hay que reconocer la aportación de hispanistas en lengua inglesa. La década de los setenta se inició con la publicación de *Niebla y soledad* de Ribbans, cuyos artículos allí reunidos sobre *Amor y pedagogía* y *Niebla* son imprescindibles. Más adelante salieron de la editorial londinense Támesis, especializada en crítica de las literaturas hispánicas *Unamuno's Webs of Fatality* (1974), por D. G. Turner, magistral estudio comparativo de la ideología de don Miguel en sus novelas, y *Miguel de Unamuno, The Contrary Self* (1976), de Frances Wyers, cuya segunda parte estudia las novelas como expresión de las contradicciones y autoengaños del autor. El mismo año vio la aparición de R. Díez, *El desarrollo estético en la novela de Unamuno* que procura relacionar sus obras de ficción al expresionismo, al surrealismo y al existencialismo. De novelas individuales de Unamuno han tenido excelentes ediciones críticas, especialmente *San Manuel Bueno, mártir*.

Responsable en gran parte del gran despertar del interés por la obra de Ramón Pérez de Ayala es, desde luego, Andrés Amorós, cuyo estudio *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala* (Madrid, 1972) y su análisis de *Troteras y danzaderas* como *roman à clef*, *Vida y literatura en Troteras y danzaderas* (Madrid, 1973), además de sus ediciones de varias novelas han restablecido triunfalmente el prestigio del gran novelista y poeta asturiano. Pero no se puede escribir tanto y tan de prisa sin incurrir en juicios a veces

un tanto superficiales. Más analíticos son los libros de Pelayo Fernández, *Ramón Pérez de Ayala, tres novelas analizadas* (Gijón, 1972) y *Estudios sobre Ramón Pérez de Ayala* (Oviedo, 1978). Fernández ha editado también un útil *Simposio internacional, Ramón Pérez de Ayala* (Gijón, 1981) que contiene, *inter alia*, siete ensayos sobre las novelas de los que destacamos el de Ricardo Gullón, «Ramón Pérez de Ayala y la novela lírica». Sobre la segunda época de Ayala es imprescindible *Contra el honor* de Julio Matas (Madrid, 1974) y dos aproximaciones a *Belarmino y Apolonio*: S. Suárez Solís, *Análisis de Belarmino y Apolonio* (Oviedo, 1974) y M. del C. Bobes, *Gramática textual de Belarmino y Apolonio* (Madrid, 1977). Terminamos mencionando el artículo de J. Macklin en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 267-268, 1981, «Pérez de Ayala y la novela modernista», que por primera vez relaciona convincentemente la obra narrativa de Ayala con la ficción de Joyce, V. Woolf, Mann, Proust y Gide.

Para concluir: en este volumen hemos procurado atenernos a un concepto más o menos genético de la evolución literaria. Hemos sugerido que la historia de la literatura española en el siglo XIX equivale en gran parte a la historia de la difusión paulatina de ciertas actitudes ante la vida y el arte que nacen con el romanticismo y que, superando la reacción antirromántica de mediados del siglo, se manifiestan cada vez más acentuados en los escritores del 68 y del 98. En la década de los setenta una parte de la crítica ha aportado nuevas precisiones a esta línea de pensamiento. Otra parte, quizá más importante, ha seguido la evolución de la técnica de los varios géneros, avanzando hacia una historia de las formas literarias en oposición al contenido. Es posible que ésta sea la dirección futura.

BIBLIOGRAFÍA

Introducción histórica

J. Andrés Gallego, *La política religiosa en España*, Madrid, 1975.
J. L. L. Aranguren, *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid, 1963.
G. Brenan, *El laberinto español*, París, 1964.
R. Carr, *España 1808-1939*, Barcelona, 1969.
A. Eiras Roel, *El partido democrático español*, Pamplona, 1969.
A. Elorza y M. del Carmen Iglesias, *Burgueses y proletarios*, Madrid, 1973.
M. Fernández Almagro, *Historia política de la España contemporánea (1868-1902)*, Madrid, 1968.
J. Fontana, *La quiebra de la monarquía absoluta (1814-1820)*, Barcelona, 1971.
—, *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*, Barcelona, 1973.
C. A. M. Hennessy, *La República Federal en España*, Madrid, 1969.
V. G. Kiernan, *La revolución de 1854*, Madrid, 1970.
H. Licandro, *Los cambios económicos y sociales en el siglo XIX*, Madrid, 1979.
C. Lida, *Anarquismo y revolución en la España del siglo XIX*, Madrid, 1972.
M. Martínez Cuadrado, *La burguesía conservadora, 1874-1931*, Madrid, 1973.
J. Nadal, *El fracaso de la revolución industrial en España, 1814-1913*, Barcelona, 1979.
R. Oyarzún, *Historia del carlismo*, Madrid, 1970.
J. Termes, *Anarquismo y sindicalismo en España. La Primera Internacional (1864-1881)*, Barcelona, 1972.
G. Tortella, *Los orígenes del capitalismo en España*, Madrid, 1975.
M. Tuñón de Lara, *La España del siglo XIX*, Barcelona, 1980[13].

CAPÍTULO 1

J. L. Alborg, *Historia de la literatura española: el romanticismo*, Madrid, 1980.
E. Caldera, *Primi manifesti del romanticismo spagnolo*, Pisa, 1962.
G. Carnero, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español*, Valencia, 1978.
J. Herrero, *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, 1971.
H. Juretschke, *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español*, Madrid, 1954.
—, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, 1951.
V. Llorens, *Liberales y románticos*, Madrid, 1979[3].
—, *El romanticismo español*, Madrid, 1979.
R. Navas Ruiz, *El romanticismo español*, Documentos, Salamanca, 1971.
E. A. Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, 1973[2].
J. L. Varela, ed., *Estudios románticos*, Valladolid, 1975.
I. M. Zavala, *Románticos y socialistas*, Madrid, 1972.
—, ed., *Historia y crítica de la literatura española: romanticismo y realismo*, Barcelona, 1982.
F. Martínez de la Rosa, *Obras completas*, BAE, Madrid, 1962.
J. Sarrailh, *Un homme d'état espagnol: Martínez de la Rosa*, Burdeos y París, 1930.
L. de Sosa, *Martínez de la Rosa, político y poeta*, Madrid, 1930.
J. F. Schearer, *The «Poética» and «Apéndices» of Martínez de la Rosa*, Princeton, 1941.
D. T. Gies, *Agustín Durán*, Londres, 1975.
N. González Ruiz, *El Duque de Rivas*, Madrid, 1944.
G. Lovett, *The Duke of Rivas*, Nueva York, 1977.
R. P. Sebold, «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español», *HR*, 41, 1973, págs. 669-692.
E. Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, 1974.
R. Cardwell, «Don Alvaro or the force of cosmic injustice», *Studies in Romanticism*, 12, 1975, págs. 559-579.
A. Crespo, *Aspectos estructurales de El moro expósito*, Upsala, 1973.
C. García Barrón, *La obra crítica y literaria de don Antonio Alcalá Galiano*, Madrid, 1970.

J. Ferreras, *Los orígenes de la novela decimonónica*, Madrid, 1973.

Capítulo 2

P. Salinas, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, 1958.
C. Alonso, «Larra y Espronceda: dos liberales impacientes» en *Literatura y poder*, Madrid, 1971, págs. 15-55.
N. Alonso Cortés, *Espronceda*, Valladolid, 1942.
G. Carnero, *Espronceda*, Madrid, 1973.
J. Casalduero, *Espronceda*, Madrid, 1967².
—, *Forma y visión de «El diablo mundo» de Espronceda*, Madrid, 1971.
R. Marrast, *José de Espronceda et son temps*, París, 1974.
E. Pujals, *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, 1972².
R. P. Sebold, «El infernal arcano de Félix de Montemar», *HR*, 46, 1978, págs. 447-464.
S. Vasari, «Aspectos religioso-políticos de la ideología de Espronceda», *BH*, 82, 1980, págs. 94-149.
D. Yndurain, *Análisis formal de la poesía de Espronceda*, Madrid, 1971.
R. Benítez, ed., *Mariano José de Larra*, Madrid, 1979.
J. Escobar, *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, 1973.
M. Gómez Santos, *Larra*, Madrid, 1956.
P. Ilie, «Larra's Nightmare», *RHM*, 38, 1974-1975, págs. 153-166.
S. Kirkpatrick, *Larra*, Madrid, 1977.
L. Lorenzo Rivero, *Larra, lengua y estilo*, Madrid, 1977.
R. B. Moreno, *Larra*, Madrid, 1951.
Revista de Occidente, 50, 1967; número conmemorativo.
P. L. Ullman, *Mariano José de Larra*, Wisconsin, 1971.

Capítulo 3

F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, I, Madrid, 1978³.
E. A. Peers, ed., *Liverpool Studies in Spanish Literature*, primera serie, Liverpool, 1940.
N. B. Adams, *The Romantic Dramas of García Gutiérrez*, Nueva York, 1922.
C. Iranzo, *Juan Eugenio Hartzenbusch*, Boston, 1978.
S. García Castañeda, *M. de los Santos Alvarez*, Madrid, 1979.

R. Calvo Sanz, *Don Salvador Bermúdez de Castro y Díez*, Valladolid, 1974.
E. Chao Espina, *Pastor Díaz dentro del romanticismo*, Madrid, 1949.
J. R. Lomba y Pedraja, *El padre Arolas*, Madrid, 1898.
R. Méndez Bejarano, *Tassara, nueva biografía crítica*, Madrid, 1928.
C. Bravo-Villasante, *Una vida romántica, La Avellaneda*, Madrid y Barcelona, 1967.
E. Cotarelo, *La Avellaneda y sus obras*, Madrid, 1930.
R. Lazo, *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, México, 1972.
H. A. Harter, *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Boston, 1981.
A. de Sandoval, *Catalina Coronado y su época*, Zaragoza, 1944.
R. Carnicer, *Vida y obra de Pablo Piferrer*, Madrid, 1963.
N. Alonso Cortés, *Zorrilla, su vida y sus obras*, Valladolid, 1916.
Varios autores, *Zorrilla*, Madrid, 1972.

Capítulo 4

S. García, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, 1971.
—, *Don Telesforo de Trueba y Cosío*, Santander, 1978.
J. M. Castro y Calvo, *Balmes*, Vic, 1951.
F. Sainz de Robles, *Balmes*, Madrid, 1964.
J. Larraz, *Balmes y Donoso Cortés*, Madrid, 1965.
C. Schmitt, *Interpretación europea de Donoso Cortés*, Madrid, 1952.
D. Westmayer, *Donoso Cortés*, Madrid, 1957.
C. Lancha, «Donoso Cortés ou la religion et l'histoire», en *Hommage à Noel Salomon*, Barcelona, 1979, págs. 465-474.
R. F. Brown, *La novela española, 1700-1850*, Madrid, 1953.
J. F. Montesinos, *Introducción a la historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, 1966².
—, *Costumbrismo y novela*, Madrid, 1980⁴.
S. H. Eoff, *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, 1965.
I. M. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Madrid, 1971.
J. I. Ferreras, *El triunfo del liberalismo y la novela histórica, 1830-1870*, Madrid, 1976.
J. Oleza, *La novela del siglo XIX*, Valencia, 1977.

L. Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX*, Barcelona, 1976.
J. F. Montesinos, *Fernán Caballero, ensayo de justificación*, México, 1961.
J. Herrero, *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*, Madrid, 1963.
J. Rodríguez-Luis, «*La Gaviota*», *Anales Galdosianos*, 8, 1973, páginas 123-136.
R. Gullón, *Cisne sin lago, Vida y obra de Enrique Gil y Carrasco*, Madrid, 1951.
J. L. Picoche, *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco*, Madrid, 1978.
J. F. Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, 1977[2].
E. Gálvez Rodríguez, *Perfil de Pedro Antonio de Alarcón*, Alicante, 1973.
A. Ocaño, *Alarcón*, Madrid, 1970.
F. Liberatori, *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Nápoles, 1981.
E. Varela Hervías, *Don Ramón de Mesonero Romanos y su círculo*, Madrid, 1975.

Capítulo 5

J. M. de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, 1960.
L. Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, 1957.
J. L. Cano, *Poesía española del siglo XX* [sic], Madrid, 1960.
A. González Blanco, *Campoamor*, Madrid, 1912.
R. Hilton, *Campoamor, Spain and the World*, Toronto, 1940.
V. Gaos, *La poética de Campoamor*, Madrid, 1955.
C. Murciano, «Campoamor en el tapete», *CHA*, 151, 1962, páginas 107-121.
J. Romo Arregui, *Vida, poesía y estilo de don Gaspar Núñez de Arce*, Madrid, 1946.
J. Urrutia, «Reconsideración de la poesía realista del siglo XIX», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 8, 1976, págs. 95-107.
J. M. Díez Taboada, «El germanismo y la renovación de la lírica

española en el siglo XIX», *Filología Moderna*, 5, 1961, páginas 21-55.

CAPÍTULO 6

A. Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona, 1956.
F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, 1967.
J. A. Cook, *Neoclassic Drama in Spain*, Dallas, 1959.
E. A. Peers, ed., *Liverpool Studies in Spanish Literature*, primera serie, Liverpool, 1940.
W. F. Smith, «Contributions of Rodríguez Rubí to the development of the *alta comedia*», *HR*, X, 1942, págs. 53-63.
E. Caldera, *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, 1978.
G. Flynn, *Manuel Bretón de los Herreros*, Boston, 1978.
—, *Manuel Tamayo y Baus*, Boston, 1973.
N. H. Tayler, *Las fuentes del teatro de Tamayo y Baus*, Madrid, 1959.
R. Esquer Torres, *El teatro de Tamayo y Baus*, Madrid, 1965.
E. Coughlin, *Adelardo López de Ayala*, Boston, 1977.
D. Poyán Díez, *Enrique Gaspar. Medio siglo de teatro español*, Madrid, 1957.
E. Mérimée, «J. Echegaray et son oeuvre dramatique», *BH*, XVIII, 1916, págs. 247-278.
J. Mathías, *Echegaray*, Madrid, 1970.
S. Finkenthal, *El teatro de Galdós*, Madrid, 1980.
J. Grau, «El teatro de Galdós», en *Cursos y conferencias*, Buenos Aires, 1943.
G. Sobejano, «Razón y suceso de la dramática galdosiana», *Anales galdosianos*, V, 1970, págs. 41-53.
F. García Pavón, *El teatro social en España*, Madrid, 1962.
J. H. Peake, *Social Drama in Nineteenth Century Spain*, Chapel Hill, 1964.
H. Gregersen, *Ibsen in Spain*, Cambridge, Mass., 1936.
J. Yxart, *El arte escénico en España*, Barcelona, 1894.

CAPÍTULO 7

J. M. de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, 1960.

A. Ferrán, *Obras completas*, Madrid, 1970.
J. Frutos Gómez de las Cortinas, «La formación literaria de Bécquer», *Revista bibliográfica y documental*, IV, 1950, páginas 77-99.
J. P. Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, 1958.
R. Brown, *Bécquer*, Barcelona, 1963.
J. M. Díez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, Madrid, 1965.
C. Barbáchano, *Bécquer*, Madrid, 1970.
Estudios sobre G. A. Bécquer, CSIC, Madrid, 1972.
R. Benítez, *Ensayo de bibliografía razonada de G. A. Bécquer*, Buenos Aires, 1961.
—, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, 1971.
D. Alonso, «La originalidad de Bécquer», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, 1958.
J. Guillén, «La poética de Bécquer», *RHM*, VII, 1942.
R. de Balbín, *Poética becqueriana*, Madrid, 1969.
J. H. Hartsook, «Bécquer and the Creative Imagination», *HR*, XXXV, 1967, págs. 252-269.
A. Berenguer Carisomo, *La prosa de Bécquer*, Buenos Aires, 1947.
Cuadernos Hispanoamericanos, 248-249, 1970; como homenaje.
Revista de Occidente, 94, 1971; como homenaje.
F. López Estrada, *Poética para un poeta*, Madrid, 1972.
M. García Viño, *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*, Madrid, 1970.
R. F. Montesinos, *Bécquer, biografía e imagen*, Barcelona, 1977.
O. Belic, «Volverán las oscuras golondrinas», en *Análisis estructural de textos hispánicos*, Madrid, 1969.
J. Palley, «Bécquer's disembodied soul», *HR*, 47, 1979, páginas 185-192.
G. Celaya, *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, 1973.
Varios autores, *Siete ensayos sobre Rosalía de Castro*, Vigo, 1952.
J. Costa Clavell, *Rosalía de Castro*, Barcelona, 1966.
M. A. Nogales de Muñiz, *Irradiación de Rosalía de Castro*, Barcelona, 1966.
X. Alonso Montero, *Rosalía de Castro*, Madrid, 1972.
C. Poullain, *Rosalía de Castro*, Madrid, 1974.
M. Mayoral, *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, 1974.
K. Kulp-Hill, *Rosalía de Castro*, Boston, 1977.
R. Cardwell, ed., *Ricardo Gil, La caja de música*, Exeter, 1972.

—, *Manuel Reina, La vida inquieta*, Exeter, 1978.
B. de la fuente, *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*, Francoforte, 1976.

CAPÍTULO 8

D. Pérez Minik, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, 1957.
E. Miralles, *La novela española de la restauración 1875-1885*, Barcelona, 1979.
R. Gullón, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Barcelona,1976.
B. Varela Jacome, *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, Madrid, 1974.
R. Gullón, *Vida de Pereda*, Madrid, 1944.
R. F. Montesinos, *Pereda o la novela idilio*, Madrid, 1959.
A. H. Clarke, *Pereda paisajista*, Santander, 1969.
M. C. Fernández-Cordero y Azorín, «La revolución de 1868 vista por Pereda», *BBMP*, XLIV, 1968, págs. 355-414.
—, *La sociedad española del siglo XIX en la obra literaria de Pereda*, Santander, 1970.
L. Klibbe, *Pereda*, Boston, 1965.
P. Romero de Mendoza, *Don Juan Valera*, Madrid, 1940.
J. Krynen, *L'esthetisme de Juan Valera*, Salamanca, 1946.
J. F. Montesinos, *Valera o la ficción libre*, Madrid, 1970[2].
J. Merino, *Valera desde hoy*, Madrid, 1968.
M. Bermejo Marcos, *Don Juan Valera, Crítico literario*, Madrid, 1969.
L. Jiménez Martos, *Juan Valera*, Madrid, 1973.
C. de Costa, *Juan Valera*, Nueva York, 1974.
A. García Cruz, *Ideología y vivencias en la obra de Valera*, Salamanca, 1978.
L. López Jiménez, *El naturalismo en España, Valera frente a Zola*, Madrid, 1977.
M. R. Colangeli, *Armando Palacio Valdés*, Lecce, 1962.
M. P. Rodríguez, *Armando Palacio Valdés*, Madrid, 1977.

CAPÍTULO 9

M. Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, 1949.

J. A. Gómez Marín, *Aproximaciones al realismo español*, Madrid, 1975.
W. Pattison, *El naturalismo español*, Madrid, 1969².
J. Ferreras, *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, 1973.
M. de Gogorza Fletcher, *The Spanish Historical Novel, 1870-1970*, Londres, 1974.
V. Llorens, *Aspectos sociales de la literatura española*, Madrid, 1974.
J. Casalduero, *Vida y obra de Galdós, 1843-1920*, Madrid, 1961².
A. del Río, *Estudios Galdosianos*, Zaragoza, 1953.
S. H. Eoff, *The novels of Pérez Galdós*, St. Louis, 1954.
W. T. Pattison, *Galdós and the Creative Process*, Minneapolis, 1954.
R. Gullón, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, 1960,
—, *Técnicas de Galdós*, Madrid, 1980.
G. Correa, *El simbolismo religioso de las novelas de Galdós*, Madrid, 1962.
—, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Galdós*, Madrid, 1977².
R. Ricard, *Aspects de Galdós*, París, 1963.
H. Hinterhäuser, *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, 1963.
A. Regalado García, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española, 1868-1912*, Madrid, 1966.
J. F. Montesinos, *Galdós*, 3 vols., Madrid, 1968.
J. E. Varey, ed., *Galdós Studies*, Londres, 1970.
W. H. Shoemaker, *Estudios sobre Galdós*, Madrid, 1970.
—, *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, 1979.
F. Sopeña Ibáñez, *Arte y sociedad en Galdós*, Madrid, 1970.
Anales Galdosianos
Letras de Deusto, 4, 1974; como homenaje.
D. M. Rogers, ed., *Galdós*, Madrid, 1973.
R. López-Landy, *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Madrid, 1979.
J. L. Mora García, *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana, 1888-1905*, Salamanca, 1981.
R. G. Sánchez, *El teatro en la novela; Galdós y Clarín*, Madrid, 1974.
A. Posada, *Leopoldo Alas, Clarín*, Oviedo, 1946.

J. Ventura Agudiez, *Inspiración y estética en «La Regenta» de Clarín*, Madrid, 1970.
M. Gómez-Santos, *Leopoldo Alas, Clarín, ensayo biobibliográfico*, Oviedo, 1952.
J. Becarud, *«La Regenta» y la España de la restauración*, Madrid, 1964.
L. de los Ríos, *Los cuentos de Clarín*, Madrid, 1965.
S. Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, 1968.
E. J. Gramberg, *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas, Clarín*, Oviedo, 1958.
Archivum (Oviedo) II, 1, 1952; número conmemorativo.
F. García Sarriá, *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, 1975.
J. M. Martínez Cachero, *Leopoldo Alas*, Madrid, 1978.
L. Núñez de Villavicencio, *La creatividad en el estilo de Clarín*, Oviedo, 1974.
S. O. Aponte, *Las mujeres de Clarín*, Río Piedras, Puerto Rico, 1971.
N. M. Valis, *The Decadent Vision in Leopoldo Alas*, Baton Rouge, 1981.
C. Feal Deibe, «La anunciación a Bonis», *BHS*, 51, 1974, páginas 255-271.
E. González López, *Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia*, Nueva York, 1944.
C. Bravo-Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, 1973[2].
R. E. Osborne, *Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras*, México, 1964.
B. Varela Jacome, *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, 1973.
W. T. Pattison, *Emilia Pardo Bazán*, Boston, 1971.
N. Clemessy, *Emilia Pardo Bazán, romancière*, París, 1973.
F. Barroso, *El naturalismo en la Pardo Bazán*, Madrid, 1973.

CAPÍTULO 10

M. Baquero Goyanes, *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid, 1956.
E. G. de Nora, *La novela española contemporánea*, I, Madrid, 1978[2].
D. L. Shaw, *La generación del 98*, Madrid, 1980[3].

J. C. Mainer, ed., *Historia y crítica de la literatura española, 6* (*Modernismo y 98*), Barcelona, 1979.
M. Durán, «La técnica de la novela y el 98», *RHM*, XXIII, 1957, págs. 14-27.
A. Espina, *Ganivet, el hombre y la obra*, Buenos Aires, 1942.
M. Fernández Almagro, *Vida y obra de Ángel Ganivet*, Madrid, 1952².
F. García Lorca, *Ángel Ganivet, su idea del hombre*, Buenos Aires, 1952.
A. Gallego Morell, *Ángel Ganivet, el excéntrico del 98*, Madrid, 1974².
Jean Franco, «Ganivet and the technique of satire in *La conquista del reino de Maya*», *BHS*, XLII, 1963, págs. 34-44.
J. Herrero, *Ángel Ganivet, un iluminado*, Madrid, 1966.
Revista de Occidente, 62, 1968; número conmemorativo.
J. Ventura Agudiez, *Las novelas de Ángel Ganivet*, Nueva York, 1972.
J. M. Valverde, *Azorín*, Barcelona, 1971.
J. M. Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín*, Madrid, 1960.
A. Krause, *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, 1955.
CHA, 226/267, 1968; número conmemorativo.
L. S. Granjel, *Retrato de Azorín*, Madrid, 1958.
L. Livingstone, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, 1970.
E. Inman Fox, «José Martínez Ruiz, sobre el anarquismo del futuro Azorín», *RO*, 35, 1966, págs. 157-174.
K. M. Glenn, *The Novelistic Technique of Azorín*, Madrid, 1973.
A. Risco, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, 1980.
Letras de Deusto, 6, 1973; número conmemorativo.
L. S. Granjel, *Retrato de Pío Baroja*, Barcelona, 1954.
F. Baeza, *Baroja y su mundo*, Madrid, 1962.
C. Iglesias, *El pensamiento de Pío Baroja*, México, 1963.
S. J. Arbó, *Pío Baroja y su tiempo*, Barcelona, 1963.
F. J. Flores Arroyuelo, *Las primeras novelas de Pío Baroja*, Murcia, 1967.
—, *Baroja y la historia*, Madrid, 1971.
C. del Moral, *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Madrid, 1974.
J. Martínez Palacio, *Baroja*, Madrid, 1979².

I. Elizalde, *Personajes y temas barojianos*, Bilbao, 1975.
C. Longhurst, *Las novelas históricas de Pío Baroja*, Madrid, 1974.
M. Lee Bretz, *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid, 1979.
B. Ciplijauskaite, *Baroja, un estilo*, Madrid, 1972.
E. González López, *El arte narrativo de Pío Baroja en las trilogías*, Nueva York, 1971.
CHA, 265/267, 1972; homenaje a Baroja.
Letras de Deusto, 4, 1972; número conmemorativo.
E. Díaz, *Revisión de Unamuno*, Madrid, 1969.
R. Pérez de la Dehesa, *Política y sociedad en el primer Unamuno*, Barcelona, 1973[2].
R. Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, 1965.
A. de Zubizarreta, *Unamuno en su «nivola»*, Madrid, 1960.
D. G. Turner, *Unamuno's Webs of Fatality*, Londres, 1974.
R. Díez, *El desarrollo estético en la novela de Unamuno*, Madrid, 1976.
F. Ayala, *La novela, Galdós y Unamuno*, Madrid, 1976.
G. Ribbans, *Niebla y soledad*, Madrid, 1971.
F. Wyers, *Miguel de Unamuno, The Contrary Self*, Londres, 1976.
A. Amorós, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, 1972.
—, *Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»*, Madrid, 1973.
P. H. Fernández, *Ramón Pérez de Ayala, tres novelas analizadas*, Gijón, 1972.
—, *Estudios sobre Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, 1978.
—, ed., *Simposio internacional Ramón Pérez de Ayala*, Gijón, 1981.
J. Matas, *Contra el honor, las novelas normativas de Pérez de Ayala*, Madrid, 1974.
S. Suárez Solís, *Análisis de «Belarmino y Apolonio»*, Madrid, 1974.
M. del C. Bobes Naves, *Gramática textual de «Belarmino y Apolonio»*, Madrid, 1977.
—, ed., *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, 1980.

Capítulo 11

P. Jobit, *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine, I: Les Krausistes*, Burdeos, 1936.
P. de Azcárate, *Sanz del Río*, Madrid, 1969.

F. Martín Buezas, *La teología de Sanz del Río y del krausismo español*, Madrid, 1977.
—, *El krausismo desde dentro*, Madrid, 1979.
J. López-Morillas, *El krausismo español*, Madrid, 1980².
—, ed., *Krausismo: estética y literatura*, Barcelona, 1973.
J. J. Gil Cremades, *Krausistas y liberales*, Madrid, 1975.
E. Díaz, *La filosofía social del krausismo español*, Madrid, 1973.
C. Cacho Viu, *La Institución Libre de Enseñanza*, I, Madrid, 1962.
A. Jiménez Landi, *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, 1973.
M. D. Gómez Molleda, *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, 1965.
E. Terrón, *Sociedad e ideología en los orígenes de la España contemporánea*, Barcelona, 1969.
F. Villacorta Baños, *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931*, Madrid, 1980.
P. Laín Entralgo, *Menéndez Pelayo*, Madrid, 1944.
D. Alonso, *Menéndez Pelayo, crítico literario*, Madrid, 1956.
V. Ciges Aparicio, *Joaquín Costa, el gran fracasado*, Madrid, 1932.
G. J. G. Cheyne, *Joaquín Costa, el gran desconocido*, Barcelona, 1972.
C. Martín Retortillo, *Joaquín Costa*, Madrid, 1961.
R. Pérez de la Dehesa, *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, Madrid, 1968.
D. Núñez Ruiz, *El darwinismo en España*, Madrid, 1977.
—, *La mentalidad positiva en España, desarrollo y crisis*, Madrid, 1975.

ÍNDICE ALFABÉTICO

Impreso en el mes de julio de 2000
en ROMANYÀ/VALLS, S. A.
Plaça Verdaguer, 1
08786 Capellades
(Barcelona)